دَيڤِد هِندي

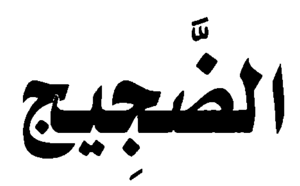


الضَّجِيج

تاريخ إنسانيٌّ للصَّوتِ والإصغاءِ

ترجمة
بندر محمد الحربي

دَيڤِد هِندي



تاريخ إنسانيٌّ للصَّوتِ والإصغاءِ

ترجمة: بندر محمد الحربي

مراجعة: سعيد الغانمي

بيانات الفهرسة أثناء النشر

BF323.L5 H4612 2016

Hendy, David

[Noise: A Human History of Sound and Listening]

الضجيج : تاريخ إنساني للصوت والإصغاء / تأليف دَيفد هندي ؛ ترجمة بندر محمد الحربي ؛ مراجعة سعيد الغانمي. ـ ط. 1. ـ أبوظبي : هَيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، كلمة، 2016.

551 ص. ؛ 13 × 19,8 سم.

ترجمة كتاب : Noise: A Human History of Sound and Listening

تدمك : 978-9948-02-654-9

1ـ الضوضاء– تاريخ. 2– الصوت.

أ– حربي، بندر محمد. ب– غانمي، سعيد. ج– العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنجليزي:

David Hendy

Noise: A Human History of Sound and Listening

Based on the BBC Radio 4 series

The radio series was produced by Rockethouse Productions.



www.kalima.ae

ص.ب: 94000 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، Info@kalima.ae هاتف: 579 5995 2 971+





الضَّجِيج

تاريخ إنسانيٌّ للصَّوتِ والإصغاءِ

المحتويات

مقدمة.. 9

القسم الأول

البصَماتُ الصَّوتيةُ لإنسانِ ما قَبل التَّاريخ

الفصل الأول: أصداء في الظلام 27
الفصل الثاني: قرع الطبول..............................41
الفصل الثالث: غناء البرِّية 55
الفصل الرابع: طقوس المشهد الصوتيّ...................69
الفصل الخامس: ظهور الشَّامان 83

القسم الثَّاني

عصر الخطابة

الفصل السادس: حكاياتٌ ملحميةٌ 103
الفصل السابع: القدرةُ على الإقناع 119
الفصل الثامن: البربرة: الحياةُ اليوميةُ الصاخبةُ في روما القديمة 137
الفصل التاسع: جَلَبةُ الجماهير 153
الفصل العاشر: نشوة الأنفاق 169

القسم الثّالث

أصواتُ الرُّوح والشّيطان

الفصل الحادي عشر: الأجراسُ 189
الفصل الثاني عشر: ضبط إيقاع الجسد........................205
الفصل الثالث عشر: الأصواتُ السماوية 219
الفصل الرابع عشر: المهرجان........................237
الفصل الخامس عشر: كبح النفس........................253

القسم الرّابع

السُّلطة والثّورة

الفصل السادس عشر: المستعمِرون 271
الفصل السابع عشر: التّقييد 287
الفصل الثامن عشر: الخادم والسيد 307
الفصل التاسع عشر: العبودية والتمرد........................323
الفصل العشرون: الثّورة والحرب 341

القسم الخامس

ظهور الآلات

الفصل الحادي والعشرون: غزو المحركاتِ: الثّورة الصناعية..359
الفصل الثاني والعشرون: نبض القلب، وخطى الذبابة 375

الفصل الثالث والعشرون: فنّ الاستماع الجديد 389
الفصل الرابع والعشرون: الحياةُ في المدينة 405
الفصل الخامس والعشرون: التقاطُ الصوتِ 425

القسم السّادس

عصر مكبّر الصّوت

الفصل السادس والعشرون: اضطرابٌ عقليٌّ 447
الفصل السابع والعشرون: الراديو في كل مكان! 467
الفصل الثامن والعشرون: الموسيقى أثناء التسوق،
الموسيقى أثناء العمل.............485
الفصل التاسع والعشرون: هل العالم أكثر ضجيجاً؟ 501
الفصل الثلاثون: البحث عن الهدوء.....................517

الخاتمَة 533
شكر وتقدير 547



مقدمة

نخالُ أننا نمقتُ الأصوات النَّشاز، بَيدَ أنني منذ بضع سنوات، وفي يومٍ من أيام الأحد الباردة في برلين، صُدِمْتُ من ذلك الرعب الذي يتربّصُ أحياناً في الصمتِ، ومن ذلك الدفء الإنسانيِّ الذي غالباً ما ينبُع من الضجيج. كنتُ في ذلك الصباح أنا وابنتي الصبية على متن قِطار الضواحي المتجه شمالاً من مركز المدينة، في طريقنا لزيارة معتقل ساكسنهاوزن القديم في أورينبورغ، هذا المكان الذي سُجن فيه أكثر من 200.000 شخصٍ في عهد النازيين. عند وصولنا المكان، كان الوقتُ مبكراً، وهناك يقف بضعة أشخاص آخرين. سديمٌ باردٌ تعلّق بهذا المكانِ طوال الصباح، فقط ليضفي طقساً

معتماً. بدا لي أنَّ الصمتَ الغارقَ فيه هذا المعتقلُ ثقيلٌ، ولكنه ملائمٌ تماماً لهذا المكان، أيّاً كانت الحياةُ في هذا المعتقل فقد أُبيدَت بقسوة قبل سنوات متعددة. وبينما كنا نطوف بالمكان معاً، ونتأمل شواهدَ الفظائع التي ارتُكِبَتْ هنا، الواحدَ تلوَ الآخر، كان من الصعب علينا أنْ نجد كلماتٍ تعبر عمّا يجيش في صدورنا؛ لذا فقد بقيْنا صامتيْن، كسائر الأشخاص الموجودين حولنا.

بعد جولة استغرقتْ بضع ساعاتٍ، رأيْنا أنْ نرفِّه عن نفسَينا قليلاً قبل أنْ يحين موعد الطائرة التي ستقلنا إلى الوطن في وقت لاحق من ذلك اليوم؛ فأدركنا قطارَ الخط السريع (إس 1) العائد إلى وسط المدينة، واتجهنا إلى «مقهى أينشتاين» لاحتساء القهوة وتناوُل الكعك. بمجرد دخولنا إلى هذا المبنى العريق المكسوة جدرانُه بالألواح الخشبية على طراز عصر فايمار المعماريِّ، والممتلئ بسكان برلين ليروِّحوا عن أنفسهم بعد ظهيرة يوم نهاية الأسبوع؛ ارتطمنا بجدارٍ قويٍّ من الصوت، مع ذلك لم تخطر ببالنا فكرةُ البحث عن مكان آخر أكثر هدوءاً. أصوات قعقعة، وصلصلة أدواتِ المائدة والأواني الخزفية، وحركة النُدُل من طاولة إلى أخرى، ورنين أدراج النقود، وصياح الطلبات القادم من المطبخ، وفوق كل شيء تطغى همهماتُ الحديث المتصلة، والضحكاتُ الآتية من كل مكان. بعد صباح ثقيل من الصمت كان هذا الصخبُ تأكيداً لروح الحياة البهيجة، ورفع أصابع نصر صوتية في وجه النازية، والصمت

المميت الذي خلقوه في ساكسنهاوزن.

الضجيجُ، الذي قيل عنه إنه الصوتُ الذي «في غير محله»[1]، عادةً ما يكون شيئاً غير مرغوبٍ فيه، وغير ملائم، ومتطفلاً، ومشتِّتاً للذهن، ومزعجاً. ويتفق كثيرٌ منا- بلا شكٍّ- مع العالم الألمانيّ هرمان فون هلمهولتز(*) في القرن التَّاسع عشر، الذي ميَّز بوضوح بين «النغمات الموسيقية» و«الضجيج» المجرَّد؛ فهذا الأخيرُ هو عبارةٌ عن أصواتٍ «اختلطت معاً وتداعتْ نحو حالةٍ من الفوضى»[2]. وَلكن ما رأيتُ ذلك اليوم في برلين- وكما آمل أنْ أناقشه في صفحاتِ الكتاب الآتية- هو أنَّ الضجيجَ أكثرُ أهمية من هذا التمييز... فعندما يرنُّ الجرسُ، وأصواتُ صفاراتِ الإنذار في المصنع، أو تصمت السماءُ بعد هجوم إرهابيٍّ؛ فإنَّ الضجيج- أو غيابَه- يحمل كثيراً من المعاني. وعلى مدى التَّاريخ الإنسانيِّ كان الضجيج- ومازال- يقوم بدور حيويٍّ، ومليء بالمفاجآتِ والإثارة.

إنني أتفق مع الملحن جون كَيج حينما كتب عام 1937: «في أيِّ مكان نكون فيه فإنَّ ما نسمعه في الغالب هو الضجيجُ، يزعجنا عندما نتجاهله، ويطربنا حينما نصغي إليه»[3]. يقصد كَيج أننا عندما نرهف السَّمع للأصواتِ التي عادةً ما توصف بأنها غير رنانة أو مزعجة، أو نتجاهلها ببساطة كأصواتٍ يومية مألوفة، نبدأ بإعادة الاتصال مع نطاقٍ كامل من التجربة الإنسانية التي

(*) طبيب وعالم فيزيائي ورياضي ألماني (1821- 1894).

مرَّت بنا سابقاً، وبدلاً من القلق بشأنِ الحدود المعتادة بين الضجيج والموسيقى، أو النشاز والصمت، أو الكلام والغناء، نحتاج فعلاً إلى اكتشافِ مميزاتها من خلال تحليلها[4].

وعلى الرغم من أنَّ هذا الكتاب يحمل كلمة «الضجيج» بشكل بارز في عنوانه، فإنه يحاول توسيعَ تعريفها بالقدر الممكن، وكذلك توسيع اتجاهاتها المختلفة. فالضجيجَ لا يشمل الموسيقى والكلامَ فقط، بل يشمل أيضاً الصدى، والترانيم، وقرع الطبول، والأجراس، وزمجرة الرعد، وإطلاق النار، وجلبة الجماهير، وقرقرة جسم الإنسان، والضحك، والصمت، والتنصت، والأصوات الميكانيكية، وضجيجَ الجيران، والتسجيلاتِ الموسيقية، والراديو. إنه في الواقع يشمل كلَّ شيء، ويشكِّل عالماً أوسعَ للصوت والإصغاء. على سبيل المثال؛ عندما انتقلتُ إلى موضوع فنِّ الخطابة في روما القديمة، وفي الحملاتِ السياسية في العصر الحديث، كنتُ مهتمّاً بالكلماتِ المنطوقة، ولكنني وجَّهتُ اهتماماً أكبر إلى صياغة الأصوات: اللهجة، والإيقاعاتِ، ودرجة الصوت؛ وكيف انتقل هذا الصوتُ خلال البيئة بالصورة التي سمعناه بها، وكيف كانت استجابة الجمهور. وحين تطرقتُ إلى موسيقى الجاز في «هارلم» في فترة العشرينيات من القرن العشرين، أدركتُ أنَّ مستواها الموسيقي وجوْدتها كانت أقلَّ من موسيقى ميمي سميث أو ماريني المهتم بها، ولكنها كانت أشدُّ تأثيراً عند تسجيلها؛ الأمرُ الذي سمح لهذه

الأصوات «الجديدة» بأنْ تنتشر إلى أبعد من مجرد مجموعة صغيرة من الناس تجمعتْ في حفل موسيقيٍّ أو قاعة رقص، وسمح «لصوت ثقافة المهمشين» أنْ «يُسمَع» لأول مرة على نطاق عالميٍّ.

بعد كلِّ هذا، أجدني لا أزال راغباً في الاحتفاظ إلى حدٍّ ما بالفكرة الأصلية عن «الضجيج»، بوصفه شيئاً مزعجاً ومثيراً للقلق، على الرغم من أنني أعتقد أنَّ الضجيجَ ليس دائماً صوتاً «في غير محله»، وليس دائماً غير مرغوب فيه بالمعنى الدقيق للكلمة، فرُبَّمَا نفكر فيه بوصفه صوتاً في مكان ما لا يريد شخصٌ ما أنْ يسمعه؛ وبذلك فأنا أعني ما الذي يصنعه الضجيجُ والذي لا يصنعه، وما الذي يُسمَع صوته وما الذي لا يُسمَع، ومَن الذي يستمع ومن الذي لا يستمع، فهي أمور ذات أهمية بالغة هنا. وقد يكون الصمتُ من ذهَب، أو قد يكون ثقيلاً! وكما يبيّن لنا تاريخُ الرِّقِّ أو تاريخ العلاقةِ بين أصحاب المصانع والعمال، وسواء أكانت العلاقة قسْرية أو طوعية؛ فإنها تصنع فرقاً شاسعاً؛ ولذا فإنَّ هذا الكتابَ يتحدث عن كيفية مساعدة الصوت لنا في فهم بعض الإثارة والصراع في تاريخ البشرية بطريقة جديدة، وأتمنى أنْ تكون بطريقة متبصرة.

لتتبُّع قصةَ الصوت؛ عليك أنْ تحكي قصةَ الكيفيةَ التي تعلمنا بها التغلبَ على مخاوفنا في عالم الطبيعة، بل ربما السيطرة عليها، وكيف تعلمنا التواصل، والعيش جنباً إلى جنب مع الكائنات، وكيف خُضنا الصراعَ مع بعضها من أجل الهيمنة، وكيف بحثنا

عن الخصوصية في هذا العالم المزدحم بشكل متزايد، وكيف كافحنا مع عواطفنا وتعقلنا. فهي قصة طويلة ثرية بالأحداث والجوانب؛ تشمل جَلَبَةَ الجماهير في روما القديمة والصراع على السُّلطة بين الأغنياء والفقراء في العصور الوسطى، وضغوط عصر التصنيع، وصدمة الحرب، وظهور المدن، وثرثرة وسائل الإعلام المتواصلة على مدار الساعات الأربع والعشرين. مع كلِّ هذا، فإنَّ على آذاننا أنْ تستمر في العمل بانسجام تامٍّ مع جوانب حميمة من حياة الإنسان فيما يشبه الملحمة البطولية. وكما تذكرنا المؤرخة إليزابيث فويستر فإنَّ حاسّة مثل حاسة السَّمع هي دائماً جزءٌ من حياتنا الخاصة الداخلية، وأفكارنا، ومشاعرنا، وذاكرتنا؛ وبعبارة أخرى: «هي جزءٌ أساسيٌّ من حياتنا اليومية»[5].

والسبب وراء إصراري على استخدام كلمة «الإنسانيّ» في عنوان الكتاب هو رغبتي في تحديد الفرق الدقيق- والمهم- بين هذا الكتاب ومعظم الأعمال الأخرى التي تناولتِ الصوتَ؛ مثل كتاب هيلل شُوّرتز (صُنع الضجيج: من بابل إلى الانفجار الكبير، وما بعده)، ڤيت إيرلمان (العقل والرنين: تاريخ السَّمعيّة الحديثة)، مايك گولدسميث (النشاز: قصة الضجيج). هذه ثلاثة فقط من بين العديد من الإسهامات الحديثة في الأفق الجديد من «التَّاريخ الحسيِّ»، وجميعها كتبٌ مُشوِّقة وعميقة المحتوى[6]، ولكنها مكتوبة من وجهة نظر مؤلفيها الذين جاءت تخصصاتُهم وفق الترتيب

الآتي: شاعر، وعالم أنثروبولوجيا الموسيقى، وفيزيائيّ. على الرغم من أنهم تناولوا البشَر -وكيف لا، وهم يتعاملون مع الصوت؟!- فإنَّ تركيزهم الأول كما بدا لي كان على الصوتِ كفكرة أو ظاهرة ميتافيزيقية؛ فقدَّموا ما يُعدُّ أساساً للتاريخ الفكريِّ للموضوع. الفكرةُ المهمة هي أنَّ اهتمامي بالصوت أقلُّ بالنسبة لصفاته المجردة أو المادية، أنا مهتم أكثر بكيفية استخدام الصوت في العالم من خلالي وخلالكَ وخلال الجميع؛ أو بعبارة أخرى، أنا مهتمٌّ بتاريخه الاجتماعيِّ، وبالقدر نفسه أنا مهتمٌّ بتاريخ الكيفية والسبب اللذين استمعنا إليهما واستجبنا لهما، هذا يعني أنَّ ثَمّة جاذبيةً خاصة فيما سيأتي ذكره من الجوانب الذاتية للصوت، وما الشعور الفعليُّ عند التعرض لأصواتٍ معينة في أماكن معينة وفي أوقات معينة في التَّاريخ. كان رواد هذا المجال مؤرخين من طراز: آلان كوربان من فرنسا، ومارك سميث، وريتشارد راث، وإِملي تومسون من أمريكا، وكان منهجهم يرتكز- كما قالت إِملي تومسون- على قاعدة أنَّ الصوتَ مثل المشهدِ الطبيعيِّ؛ «فالمشهدُ الصوتيُّ هو بيئة مادية ووسيلة لفهم تلك البيئة في الوقت عينه». ومن وجهة نظرها: أنَّ «كلّاً مِن العالم والثَّقافة مسخَّر لفهم ذلك العالم»[7].

أخذ هؤلاء المؤرخون الفكرةَ الرائدة من الموسيقار الكندي مَري شيفر الذي أشاع لأول مرة مصطلحَ «المشهد الصوتيّ» في السبعينيات من القرن العشرين، واختبروا بالضبط ماذا يعني هذا

بالنسبة للناس العاديين في أوقاتٍ وأماكنَ خاصة جدّاً، حيث حلَّل كوربان دورَ أجراس الكنيسة في الريف الفرنسيّ في القرن التَّاسع عشر، وقام سميث بدراسة أصواتٍ من مزارع العبيد وميادين القتال في أمريكا في القرن التَّاسع عشر، وتطرق راث إلى أصوات الطبول والبنادق في الحقبة الاستعمارية الأمريكية، أمّا إِملي تومسون فقد كتبتْ عن مناظر المدن في مطلع القرن العشرين، تضع هذه الأعمال وغيرها من الأعمال المشابهة عدداً من اللبناتِ الأساسية في القصة المعروضة هنا.

ولكن ما أرغب فيه هنا بشدة أنْ أقدِّم- قدرَ استطاعتي- قصةً أعمقَ من الناحيتين الزمنية والجغرافية، وكما أشار ريتشارد راث إلى أنَّ الضجيج البسيط مثل زمجرة الرعد، على سبيل المثال، سوف يُفسِّره السكان الأصليون لأمريكا، وسكان مستعمرات نيو إنگلاند تفسيراً مختلفاً.

وأود أنْ أضيف أنَّ سكانَ الكهوف في العصر الحجريِّ القديم سمعوه- على الأرجح- على نحو مختلف جدّاً عن اليونانيين القدماء، أو الرهبان في القرون الوسطى، وهو ما يختلف بدوره عن الطريقة التي سمعها الجنود إبان الحرب العالمية الأولى في خنادق الفلاندرز أيضاً. على الرغم من أنني يجب أنْ أسارع إلى تأكيد أنه سُمع في بعض الأحيان بالطريقة نفسها؛ فعندما نجد، على سبيل المثال، أنَّ الرهبان في العصور الوسطى والمزارعين الفرنسيين في

القرن التَّاسع عشر- جميعهم بالقدر نفسه من غير العقلانية- نظروا إلى زمجرة الرعد بوصفه دليلاً على وجود القوة الخارقة للطبيعة. هذا يعني أنَّ إحدى فوائد تتبُّع التَّاريخ، الذي يمتد من عصور ما قبل التَّاريخ وحتى الوقت الحاضر، ويشمل مناطق متعددة من العالم، يُمكننا على الأقل أنْ نبدأ في استخلاص عدد قليل من توابع تفاصيله المفقودة، فضلاً عن تحديد عدد قليل من الثغراتِ المؤثرة في قصة علاقتنا مع الصوت الطويلة.

هذا أمرٌ مهمٌّ؛ لأنَّ تاريخَ العلاقة بين الصوت والتَّاريخ الإنسانيِّ يميل إلى أنْ يُقال بشكل كامل تقريباً، من ناحية أنه هادئ «ذلك الحين» وصاخب «الآن». ولكن متى بالضبط «ذلك الحين»؟! هذا بالطبع قابل للنقاش، كما قد يُعدُّ سبباً في قطع أيِّ علاقة بينهما. تقول الروايةُ الأكثرُ شيوعاً إنَّ الضجيج وُلد وترعرع خلال الثورةَ الصناعية، وهذا هو رأي ابن مدينة گلاسكو الأُسكُتلنديّة الطبيب دان ماكنزي، الذي كتب في عام 1916 الحكايةَ الرمزية (مدينة الضجيج). قال الطبيب: «إنَّ الطبيعة كانت هادئةً ومريحةً؛ وفي المقابل اتسمت الحضارةُ الحديثة بالضجيج، وكلما تطورت الحضارة أصبحت أكثرَ ضجيجاً»[8]. هذا القول بصورة عامة كان أيضاً المسارَ الذي اتخذه مَري شيفر في سبعينيات القرن العشرين، عندما قال: «لقد تلاشت أصوات الطبيعة بتأثير تشويش الآلاتِ الصناعية والمنزلية معاً»[9]. وهو المسارُ الذي وَضع العالمَ الطبيعيَّ

في مواجهة العالم الإنسانيِّ، ويبقي مناشدات دعاة حماية البيئة قوية. ولكني قلقٌ حيال أنْ يتجه هذا الرأي- إلى حدٍّ ما- إلى إطار ما يُسمى ببُغض الإنسانية، كما لو أنَّ العالم سيكون أفضل إذا اختفى البشر. وكذلك كما أشارت إِملي تومسون، ثمة حالة قوية في كون المشاهد الصوتية تتعامل «مع الحضارة أكثر من الطبيعة». في الواقع، إنَّ المشاهدَ الصوتية تتغير باستمرار بطُرق دقيقة، وليس دائماً للأسوأ[10]. في هذا الكتاب، آمل أنْ أقول إنَّ الأمر ليس مجرد قصة بسيطة عن الأصوات التي انحدرت فصارت نشازاً أكبر، وغير قابلة للعودة.

ثمة طريقة مختلفة للتقسيم الزمنيِّ لتاريخ الإنسانية؛ بالتفريق بين عصر «الشفاهية» آنذاك- الذي كان بطريقة أو بأخرى أكثر سحراً من العصر الحاضر- وعصر «التدوين» الذي نعيشه الآن، الذي هو بطريقة ما أكثر عقلانية من الماضي. في الواقع، هذا التقسيم بين ثقافة «الأذن» (الاستماع) وثقافة «العين» (المشاهدة والقراءة)، يمضي بالقول إنه بمجرد أنْ تتغلب القراءة تصبح الثَّقافة «البصرية» أكثر شمولاً وجديرة بالثقة، في حين تأتي الثَّقافةُ «السَّمعيّة» في المقام الثَّاني، مرتبطة بالسلبية، والمعتقداتِ الخرافية، والإشاعاتِ، ووفقاً لهذا الاتجاه، فإنَّ هذا التحولَ الأساسيَّ يكون قد حدث إمّا في اليونان القديمة، عندما اعتمدتْ منهجية الكتابة، أو إبّان عصر التنوير، عندما انتشرت عادةُ القراءة بسرعة.

وحتى إذا أخذنا بهذه النظرية على ظاهرها؛ فمن المهم أنْ نشير إلى المنظور العالميِّ الشامل متعدِّد الثَّقافات الذي أحسنَ الأنثروبولوجيون صنعاً عندما قدَّموه لنا. يرى هذا المنظور أنَّ مجتمع «ما قبل القراءة والكتابة» مازال إلى حدٍّ ما موجوداً في العصر الحديث، ولكن لماذا نأخذ بهذه النظرية على ظاهرها؟ إننا نحتاج بلا شكٍّ إلى التأكد من كلِّ الافتراضات التي أُحرزت هنا عن الانتصار المفترض للحساسية البصرية مع مرور الوقت، وما ترتب على ذلك من انحدار للثقافة السَّمعيّة: فالسَّمع أقلُّ أهمية الآن مما كان عليه في الماضي، والاستماع بطبيعته نشاط غير فعال، كما أنَّ رؤية الشيء تقدّم دليلاً أفضل من سماعه، وإنَّ ما حدث في الغرب أصابَ الشرقَ أيضاً، ولكن التَّاريخ الاجتماعيُّ للصوتِ والاستماع يشير إلى غير ذلك.

ولكن ما الذي يشير إليه التَّاريخ الاجتماعيُّ للصوت بالضبط؟ أتمنى أنْ تسمح الفصول الآتية، بقدْر ما، أنْ نسرد باقة من القصص المنفصلة، وبرغم أنَّ فصول الكتاب ثلاثون إلّا أنَّ فترة التَّاريخ الإنسانية التي نعرض لها طويلة جدّاً، ولا يسعنا إلا عرض بضع لمحاتٍ، وأصواتٍ، خصوصاً أنَّ الموضوع غنيٌّ ومتشعبٌ جدّاً ويصعبُ حصرُه في رواية واحدة متماسكة. مع ذلك، أفترض أنَّ الموضوع يربطه خيطٌ رفيعٌ من نوع ما، وهو عن القوة. أعني هذا من ناحيتين؛ الأولى: تتصل بقوة بعض الأصواتِ التي تؤثر

بنا بطريقة عميقة، والثَّانية: تتناول قدرة الناس الأقوياء- أو مجموعاتٍ من الناس، مثل: الدول القومية، والأديان المنظمة، أو الشركات التجارية- على تشكيل المشاهد الصوتية أو عاداتِ الاستماع لغيرهم ممن هُم أضعف قوةً منهم.

كان التفكيرُ في الصوت بوصفه وسيلةً «للَّمس عن بُعد» أحدَ إسهاماتِ مَري شيفر الكبيرة في فهمنا لهذا الموضوع. هذه الفكرة مطابقة تماماً للطريقة التي ينتقل بها الصوتُ بعيداً ويصل إلى أذن الشخص كشيء محسوس، مما يثير ردود فعل عاطفية وحقيقية لديه، ومن ثمَّ فإنَّ للصوت قوةً مؤثرةً على الناس، سواء للأفضل أو الأسوأ. وفي الوقت عينه، فإنَّ الصوت لا يَهَب القوة المطلقةَ لأيِّ شخص؛ لأنه بحكم طبيعته عسيرٌ على أنْ يُملك أو يُسيطر عليه؛ فنزعته الطبيعية هي التحرك بحرية خلال الهواء، فبقدر براعة الإنسان فإنَّ الصوتَ يُتلاعب به دائماً، ويُعدُّ الصوت أيضاً شيئاً مجرداً ومتملصاً جدّاً وأقوى من أنْ يظل في خدمة الأقوياء دون أنْ يكون أيضاً متاحاً للاستخدام بطرق مبتكرة وتخريبية للمحرومين، كما سيظهر في النبذة المختصرة عن تاريخ المهرجانات في القرون الوسطى، وثوراتِ القرن الثَّامن عشر، والمسيراتِ الاحتجاجية في القرن العشرين.

ولكون الصوت مجرداً ومتملصاً، سَيُتصور استحالة أنْ يكتبَ المرءُ عن الصوتِ بالمعنى التَّاريخيِّ المحض. قال دوگلاس كَان:

«إنَّ الصوت يعيش وقتَه ويتبدد بسرعة»[11]، فهو لا يترك أيَّ أثر، ومعرفة التَّاريخ تحتاج إلى آثار؛ وهذا هو السبب في قضاء المؤرخين أوقاتهم بين الآثار المكتوبة؛ ذلك لأنها تقدِّم سجلّاً ثابتاً على نحو مُرضٍ عن أحداث الماضي. مع ذلك تبيّن أنَّ العديدَ من الأصوات، وحتى العتيقة منها، لم تُفقَد تماماً بالنسبة لنا، ويمكننا أنْ نقوم ببعض التخميناتِ المعقولة عنها إذا استخدمنا قليلاً من التفكير التخيليِّ.

بدأ علماء الآثار، على سبيل المثال، استخدام التقنياتِ التجريبية لاستكشاف الخصائصِ الصوتية في المواقع الأثرية، كما أنهم يستخدمون الآن نتائج الدراساتِ الإثنوغرافية القائمة على المجتمعاتِ البدائية من أجل التكهن بالاستخدامات البشرية المحتمَلة للصوت في عصور ما قبل التَّاريخ، ومن أجل القيام بذلك؛ فقد ابتكروا مجالاً جديداً كليّاً من المعرفة وهو «علم الآثار السمعية»، وكذلك استعان المؤرخون فيما مضى أيضاً بالأنثروبولوجيا والإثنوغرافيا لمساعدتهم على فهم السلوكيات الاجتماعية القديمة، مثل دور التنصُّت في الثَّقافات المختلفة أو آثار الازدحام. في الواقع، إنَّ العمل الميدانيَّ الذي قام به الإثنوغرافيون ساعد أكثر من أيِّ شيء آخر في بناء أرشيف ضخم من التسجيلات الصوتية اليوم، مثل مجموعة المكتبة البريطانية المتضمنة ملايين متعددة من تسجيلات الأسطواناتِ الشمعية، والأقراص الفونوغرافية، وأشرطة الكاسيت، والأقراص المدمجة، التي تسمح

لنا الآن بإعادة الحياة إلى مجموعة من الأصواتِ والموسيقى والمشاهد الصوتية التي تعود إلى أكثر من مائة سنة.

أخيراً، يجب ألّا ننسى أنه حتى مع الكثير من المصادر التقليدية للتاريخ، فإنَّ الوثيقة المكتوبة تخبرنا أحياناً بالكثير عن الأصوات في الماضي، ففي الرسائل التي لا تُعد ولا تُحصى، والمجلات، واليوميات، والأحاديث، والكتب، سجَّل الناسُ انطباعاتِهم الشخصية عن الأماكن والأحداث في كلِّ فترات التَّاريخ، وفي كلِّ فجٍّ من العالم، وأثناء قيامهم بهذا، لم يكتبوا فقط ما شاهدوه، بل ما سمعوه أيضاً. في بعض الأحيان كان هذا بسبب أنَّ ما تناهى إلى مسامعهم كان صادماً بشكل غير عادي واستحق أنْ يسجَّل بتفاصيله، وفي أحيان أخرى، تكون الاستشهادات عرضية وعابرة ولكنها بالنسبة لنا لا تخلو من قيمة؛ إنَّ تفضيل الكثير من الناس الكتابة عن الصوت هو مقياسٌ واضحٌ لأهميتها في حياتهم.

وسندرك ممَّا سيخبرنا به هؤلاء في الصفحات الآتية أنَّ الرغبةَ في فهم الصوت والتحكم به؛ لفرض الصمت، ولتشجيع الاستماع، والغناء، والصراخ ليست رغبةً حديثةَ العهد تعود إلى مئات السنين، بل إنَّ عمرها يمتد إلى عشراتِ الآلافِ من السنين.

الهوامش:

(1) العبارة هي لعالِم الفيزياء البريطانيّ G. W. C. Kaye، نقلت من كتاب Karin Bijsterveld (الصوت الميكانيكي: التكنولوجيا، والثَّقافة، والمشكلات العامة للضجيج، وضوضاء القرن العشرين، 2008).

(2) نقلت من كتاب Emily Thompson، (المشهد الصوتيّ: العِمارة الصوتية وثقافة الاستماع في أمريكا، 1900–1933، 2004).

(3) John Cage، (مستقبل الموسيقى، 1937).

(4) عبارة من كتاب Thompson، (المشهد الصوتيّ الحديث).

(5) Elizabeth Foyster، (تاريخ الحياة اليومية في أُسكتلندا، 2010).

(6) Hillel Schwarz، (صُنع الضجيج: من بابل إلى الانفجار الكبير، وما بعده، 2011)؛ Veit Erlmann (العقل والرنين: تاريخ السَّمعيّة الحديثة، 2010)؛ Mike Goldsmith، (النشاز: قصة الضجيج، 2012).

(7) Thompson، (المشهد الصوتيّ الحديث).

(8) Dan MacKenzie، (مدينة الضجيج: التقريع العنيف مقابل الضجيج، 1916).

(9) R. Murray Schafer، (المشهد الصوتيّ، بيئتنا الصوتية، وتناغم العالم، 1994).

(10) Thompson، (المشهد الصوتيّ الحديث).

(11) Douglas Kahn، (الضجيج، الماء، اللحم: تاريخ الصوت في الفنون، 1999).



القسم الأول

البصَماتُ الصوتيةُ لإنسانِ ما قَبل التَّاريخ


Twitter: @ketab_n

الفصل الأول

أصداء في الظلام

لو قُدِّر لك في يوم من الأيام أنْ تدخل كهفاً من تلك الكهوف العتيقة الباقية، التي عرفها أسلافنا في عصور ما قبل التَّاريخ؛ فسوف تعرف أنَّ ثمة شيئين يحدثان عادةً في آنٍ واحد؛ الأول أنك سرعان ما تنغمس في الظلام الدامس، والآخر أنك ستترك وراءك فجأة كلَّ أصوات العالم الخارجيِّ. قد تعتقد أنها فترة للراحة من ضجيج الحياة العصرية وصخبها، ولكنها في الواقع بعيدة كلَّ البُعد عن الهدوء والراحة، فتجربة الاستماع والإنصات قد تكون مرهقة، بل مخيفة للغاية.

خلال العصر الحجريِّ القديم الأوسط والمتأخر؛ أيْ منذ

40.000 إلى 20.000 سنة، عاشت مجموعات صغيرة من رجال ونساء وأطفال- في البداية كانوا من البشر البدائيين، ثم أسلافنا الأقرب- في جبال وسط وغرب أوروبا بالقرب من مداخل الكهوف؛ بحثاً عن المأوى، وربما يكونون قد توغلوا لأداء الطقوس داخل مساحات هذه الكهوف المغلقة ذات الطابع الصوتيِّ الخاص. وهي أصوات أصداء بالطبع، لكنَّ ثمة أصواتاً أخرى أيضاً. فلو أنك دخلتَ اليوم أحد هذه الكهوف، ستلاحظ أنَّ كلَّ صوت يصدُر منك أثناء مشيك يبقى لفترة أطول، ويدوّي، ويرتدُّ إليك من اتجاهات لا يمكنك التنبؤ بها؛ وذلك نتيجة الشكل غير المنتظم للجدران[1]. في أماكن معينة هناك تنافر لأصوات الأصداء، كل واحد منها يدوم طويلاً بما يكفي ليندمج مع الصدى الذي يتبعه ليكوِّنَ جداراً قويّاً ومعقداً ومتصلاً من الصوت، ومُربِكاً إلى حدٍّ كبير بالنسبة للأُذُن التي لم تألف مثل هذا التنافر. عندما نَهْمِسُ، ونُهَمْهِمُ، أو نتحدث، أو نغني، فإنَّ هذه الأصداء تصرخ وتعيد إلينا الغناء. فهذه الكهوف مفعمة بالحياة.

قد لا يكون من المدهش أنْ تُصدِر الكهوف الصدى، ولكن ما يثير الدهشة حقّاً هو ما توصَّل إليه مجموعة من علماء الآثار في تجربة رائعة كشفَت شيئاً ما أكثر إثارة، حيث قاموا بالتسلل ببطء في مَمَرَّاتِ الكهوف الضيقة مثل آرسي سور كيور في بورگندي في فرنسا، وليبورتيل بالقرب من جبال البرانس، وسط الظلام

الدامس، وكانوا يستخدمون أصواتهم بوصفها نوعاً من المسبار الصوتيِّ؛ لإرسال نبضاتٍ من الصوت، ومن ثَم الاستماع لصوت رجع الصدى الغريب. بالمناسبة، معظمنا يستطيع فعل هذا تقريباً دون أنْ نلاحظ ذلك، فنحن نميل إلى استخدام الإشارات الدقيقة مثل الاختلافات في عُلُوِّ الصَّوت والاختلافات في زمن وصوله إلى آذاننا من أصداء مختلفة «لتحديد مكان» الصوت بسرعة، هذا التحديد يشبه إلى حدٍّ ما طريقة تحرُّك الخفافيش في السماء المظلمة[2].

كانت فكرة علماء الآثار الأساسية على أيِّ حال، أنَّهم حينما يشعرون بتغير الصوت من حولهم فجأة، فإنهم يقومون بإشعال مصابيحهم، وفي هذه اللحظة بالذات فإنهم غالباً ما يرون رسوماً على الجدار أو على السقف؛ قد تكون شيئاً بسيطاً مثل نقطة صغيرة من الصبغ الأحمر، أو رسماً أكثر تعقيداً مثل نمط من الخطوط، أو صورة سلبية لطبعة يد، أو صورة حيوان[3]. المدهش في الأمر أنه عندما تكون أصوات الكهف أكثر إثارة، يصبح من المحتمل أنْ تعثر على أكبر تركيز لفنون إنسان ما قبل التَّاريخ أيضاً.

لقد كان عالم الموسيقى أياگور رزنِكوف أول شخص يحدِّد هذا التوافق المدهش بين الأصداء والفنون؛ ففي منتصف الثمانينيات من القرن العشرين دخل كهوفَ آرسي سور كيور وأنفاقها بحذرٍ، ووضَع خريطة دقيقة ووصفاً مفصَّلاً لكلِّ ما رأى وسمع، وقرَّر أنَّ حوالي 80 بالمائة من الرسوم تقع في أماكن تكون فيها الأصوات

غير عادية[4].

على سبيل المثال، بالقرب من الأسفل، ثمة كهف يسمى گراندي گروتي (الكهف الكبير)، إذ يثير كلُّ صوتٍ سبعة أصداء، وتوجد رسوم عليها حيوانات متعدده، مثل: الماموث، وبعض الدببة، ووحيد القرن (أو اثنان)، وسمك السلمون، ونوع من القطط والوعول، وفي المنطقة المنخفضة الجزئية بالقرب مما يسمى سال دي فاغ (حجرة الموجات)، هناك يتصاعد رنين لافت للنظر حقّاً، ويزخر السقف برسوم تمثل جميع أنواع الحيوانات، وثمة رسومات دقيقة لطيور على الأرض. في الكهوف الأخرى يتكرر النمط نفسه: في كهف نيو في جبال البرانس على سبيل المثال، كل رسومات الحيوانات تقريباً توجد في سالون نوا (الصالة السوداء)، التي وصفها رزنِكوف[5] بأنها رسوم غنية تبدو وكأنها في كنيسة من طراز الرومانس؛ وفي ليبورتيل، ثمة سلاسلِ كاملة من النقط الحمراء تتواصل في النفق الذي يمتد بطول عشرة أمتار، كلٌّ منها، تبدو بالضبط كما وصفها رزنِكوف: «في كلِّ نقطة يكمُن صوتٌ حيٌّ»[6].

لماذا لم يقُم الفنانون الذين شكَّلوا هذه الرسوم في عصر ما قبل التَّاريخ برسمها في مكان أقرب إلى مدخل الكهف، حيث المساحة أوسع والضوء أكثر انتشاراً؟ إننا لا نعرف على وجه اليقين، ومن المستحيل أنْ نخمن أفكارهم، ولكن من المؤكد أنَّ ثمة سبباً ما

جعلهم يرسمون لوحاتهم في المنطقة الأعمق والأكثر ظلمة التي يصعب الوصول إليها أيضاً؛ فكلُّ مجموعة من الرسوم الغامضة، بل حتى فنّ إنسان ما قبل التَّاريخ الذي وُجد خارج الكهوف كان في أماكن صعبة في بعض الأحيان: في مكان مرتفع جدًّا على الجدار الصخريِّ بالوادي، وفي واجهة الأجراف. مرة أخرى، حُشِرت هذه الرسوم في بعض السطوح، في حين تُرِكت الصخور الأخرى المجاورة لها خاليةً بشكل غريب! ومرة أخرى، يبدو أنَّ الصوت هو السبب في هذه العلاقة.

اذهب للبحث عن الفن الصخريِّ في وادي هورشِ كانين بولاية يوتا، أو في وادي هايروگلف كانين في أريزونا، على سبيل المثال، وستجد أنَّ تلك الأماكن المتخمة بالرسوم البدائية- من الشخصياتِ البشرية والأغنام الجبلية أو الغزلان- هي بالتحديد الأماكن نفسها التي تكون فيها الأصداء أقوى، أو ينتقل الصوت فيها إلى مكان أبعد(7). فالعلاقة بين نوعية الصوت في مكان معين، والفنون القريبة منه مستمرة في الظهور. ومن الجيد التخمين إلى حدٍّ كبير أنَّ فنانينا في عصور ما قبل التَّاريخ لم يختاروا تلك السطوح عبثاً عن طريق المصادفة- سواء تلك التي في أعماق الكهف أو في أعلى المنحدر- والتي أصدرت الأصوات الأكثر إثارة، حيث يبدو أنَّ اختيارهم كان مقصوداً، كما لو كانوا لا يستطيعون إبعاد تلك الأصداء عن عقولهم.

إذاً ما الذي كان يحدث؟! لماذا فتَنَ صوتُ الصدى المُضخّم كثيراً من أولئك الناس في عصر ما قبل التَّاريخ؟ برز دليل واحد في مدرسة كامبرج للموسيقى، من خلال تجربة مثيرة أُجريت عام 2000، إذ قام كلٌّ مِن الموسيقي إِين كروس، والأنثروبولوجي إزرَا زبراو وعالم الآثار فرانك كَوِن معاً في فناء خارجيٍّ بممارسة حرفة كانت تُعَد من حِرف عصر ما قبل التَّاريخ، وهي تشذيب حجر الصوان.

أظهر اكتشاف المزامير أو النايات المصنوعة من العظام من مواقع مختلفة في أوروبا أنَّ البشر قد عزفوا الموسيقى بالفعل قبل حوالي 36.000 سنة، ولكن كيف كان الحال قبل ذلك؟ تساءل الباحثون الثلاثة عمَّا إذا وُجِدت أشياء حجرية أقدم استُخدِمت لعزف الموسيقى(8)، فأمسَكوا حجر الصوان وضربوه بطرق مختلفة، وسرعان ما اكتشفوا أنَّ ثَمَّةَ مجموعة من الأصوات قد تصدُر منه بالفعل.

كان من المستحيل إثبات أنَّ البشر سخروا هذه الأصوات في عصر ما قبل التَّاريخ في الواقع لأيِّ شيء قد نطلق عليه «الموسيقى»، ولكن أثناء إجراء تلك التجارب حدث شيء غير متوقع، عندما دقَّت شفرة حجر ممسوكٍ بين إصبعين، سمع الرجالُ الثلاثة في الفناء فجأة رفرفة عالية النبرة، ما بدا لهم وكأنه صوتُ طير ينطلق عنهم بعيداً للتحليق، ومع أنهم كانوا خارج الأبواب المؤصدة، وفي

ظهيرة يوم مشمس تماماً، أشار إين كروس إلى هذا التأثير بقوله إنه «غريب جدّاً... ويبدو أنَّ الدقَّ قد أيقظ فجأة بعض الأجسام الحقيقية غير المرئية»، مثل زوح طيري[9]. لقد كان يعلم أنَّ ثَمَّةَ تفسيراً علميّاً وجيهاً تماماً للتسليم به: شكل الفناء، ومزيج مواد البناء، والصوت الصادر، وتموضع الرجال الثلاثة، كلُّ هذا صنَع نمطاً من الموجات الصوتية، خلقت صدى يتحرك، ويرفرف مليئاً بالحياة من تلقاء نفسه.

استمروا بعد ظهيرة ذلك اليوم بالدقِّ على شفرة الحجر المرة تلو الأخرى، واكتشفوا أنه في ظلِّ بقاء المزيج الصحيح من الظروف، فإنهم يستمرون في استحضار صوت الطيور التي تحلِّق عبر الفناء. كانوا يعرفون أنَّ ثَمَّةَ عِلْماً ثابتاً وراء هذه الظاهرة، إلا أنهم زعموا أنَّ هذا العلم لم يفعل شيئاً ليجلي الصفات «السحرية» للصوت المرفرف الذي صنعوه[10].

الأمر الأكثر إثارة للاهتمام حول تجربة كامبرج ليس مجرد خلق تأثير خاصٍّ، وإنما فكرة إطلاق العنان لروح كائن غير مرئيٍّ من خلال الصوت. في الواقع، في كثير من الأماكن في عصور ما قبل التَّاريخ، تستحضر الأصداء شيئاً من هذا القبيل: عند التصفيق في الكهف يرجع الصوت في سلسلة من الأصداء المتداخلة، ليس الكهف هو مَن تدبُّ فيه الحياة بالقدر الكافي، بل الحيوانات التي رُسِمت أو نُقِشت على الجدران القريبة، وهي تعدو وتتدافع، كما

لو كان صوت حوافرها قادماً من داخل الجدران نفسها، فالصوت لا يتقاسم المساحة مع الصورة فحسب، بل إنه يحاكيها، أو ربما الصورة هي من تحاكي الصوت. وفي أوقات أخرى، يصدر الضجيج الذي يظهر في مكان واحد صداه من مكان آخر تماماً. وفي بعض الأحيان، قد يبدو الصوت وكأنه قادم من وراء الصخرة وليس من سطحها، كما لو أنَّ نقطة مصدره عميقة داخل الصخرة، أو كأنَّ السطح نفسه مجرد وَهْم. كلُّ هذه التأثيرات غريبة، فلم يكن لدى البشر في عصور ما قبل التَّاريخ أيُّ فهم لعلم الموجات الصوتية ورجْع الصدى، كان أيُّ صدى بالنسبة لهم عبارة عن صوت جديد، قادم من كائن خفيٍّ أو من روح غريبة، شيء ما، ربما من داخل الصخرة، يعيد الكلام؛ مما يجعل وجوده محسوساً[11]. وبعبارة أخرى، قد يبدو الصدى خارقاً للطبيعة، ومن المؤكد أننا إذا دققنا النظر مراراً وتكراراً في ثقافات الشعوب المختلفة حول العالم، فسنجد أنَّ أساطيرها تحتوي على العديد من قصص الأصداء الخارقة للطبيعة، تلك الأساطير التي تمتد جذورها في عمق عصور ما قبل التَّاريخ. على سبيل المثال، لدى الأمريكيين الأصليين من قبيلة بايت، قصصٌ عن الساحرات اللاتي كنَّ يعشنَ بين الصخور، ويكررنَ بسعادة بالغة كلمات المارة.

لدى قبيلة شيروكي من قبائل الهنود الحمر، عددٌ لا يُحصى من أسماء الصخور التي «تتكلم»! وأنتجت قبيلة سان بوش في جنوب

أفريقيا مجموعة من أعظم الفنون الصخرية في العالم لآلاف السنين، غالباً ما يستخدمون الصور التي تُظهر أشكالاً وأنماطاً تزحف خارجةً من شقوق أو ثقوب الصخور، كما لو أنها خرجَت لتوِّها من عالم يعجُّ بالأرواح «خلف» السطح[12]. ومن الصعب مقاومة الفكرة القائلة إنَّ الأماكن التي يصدر منها صدى خاص «تصنَّف» من قِبَل هذه الصور المرسومة على أنها مليئة بالأرواح، فيُنظر إليها باعتبارها أماكن مقدَّسة.

ثمة أيضاً علاقة مثيرة للاهتمام مع الموسيقى، ومن خلال الموسيقى، إلى النشوة. توجد في الفن الصخريِّ لدى قبائل سان بوش صورة واحدة تتكرر عن أشكال بشر يؤدون رقصة وكأنهم في حالة نشوة، وصور أخرى تشمل وحوشاً، وأسماكاً، وثعابين، وسلاحف، وظبياً أفريقيّاً. يعتقد عالم الآثار دَيفِد لويس وِليمز أنَّ هذه الرسوم قد تمثل رؤاهم في تلك النشوة، ما شاهدوه عندما رفعوا «الحجاب» العالق بين هذا العالم وما وراءه، وهذه الصور أيضاً لها معنى؛ لأنها كثيراً ما توجد على جدران المآوي الصخرية، تلك السطوح الرنانة والجدران التي تبدو- من صوتها- مكاناً مناسباً للسكن، هي في الواقع مداخل للعالم الروحيِّ[13].

لم يكن ذهاب البشر في عصور ما قبل التَّاريخ إلى الكهوف كتلك الموجودة في آرسي سور كيور، وليبورتيل ونيوس لمجرد الوقوف بشكل سلبيٍّ، متسمِّرين بذهول أمام تلك الأصوات

الغريبة التي أثيرت في وجودهم، وربما قاموا بعمل لاستدعاء عالم الأرواح، ليدخلوا في حوار معهم من خلال ضجيجهم، والاستماع إلى النتائج: ربما من خلال تشذيب حجر الصوان، لإطلاق أصداء مرفرفة، أو حتى ضرب عمود من الصخر.

يمكننا سماع الصخور الموسيقية التي عُزِفت في جميع أنحاء العالم التي تسمى «lithophone» (أو الصخر الموسيقي) في التوغو، و«صخور غونغ» في ناميبيا، و«الصخور الرنانة» في جنوب الهند والدول الإسكندنافية وأمريكا الشَّمالية[14]، وبطريقة أو بأخرى، فإنَّ صوت «الصخر الموسيقي» موجود في كل مكان- وربما كان موجوداً على مدار التَّاريخ البشريِّ؛ لذا فمن الممكن جدّاً أنْ يكون رنين هذه الأصوات الرنانة قد انجرف من خلال الكهوف الأوروبية منذ عشراتِ الآلاف من السنين.

بالتأكيد، في كهوف غوكادور، وكونياك، وبِش ميرل في فرنسا، وفي نِرجا في إسبانيا، وإسكورال في البرتغال، ثمة أعمدة صخرية مزينة بنقط حمراء، تحمل كل العلامات التي تنمُّ عن تعرُّضها للضرب مراراً وتكراراً، وبعضها يصدر أصوات نغمات مختلفة عند ضربها[15]، وهذه أيضاً هي الكهوف التي وجد بداخلها عددٌ من أقدم الآلات الموسيقية في التَّاريخ، مزامير العظام أو النايات التي تحدثنا عنها من قبل[16]. طالما وُجدت في الكهوف؛ فربما تكون قد عزفت في هذه الكهوف.

في الواقع، إنَّ من أقدم مزامير العظام، تلك التي اكتُشِفَت في استوغست في جبال البرانس وعُثِر بجانبها على دعامة مزينة، في غرفة كان الصوت فيها يتضخم أكثر من أيِّ جزء آخر من الكهف، هي أقوى الأدلة- حتى الآن- على أنَّ بعض الأنواع من الموسيقى كانت عنصراً مُهمّاً في أنشطة البشر في مثل هذه الأماكن منذ ما يقرب من 20.000 سنة في العصر الحجريِّ القديم المتأخر، ولكن الناس في عصور ما قبل التَّاريخ لم يكونوا في حاجة إلى «اختراع» مزامير العظام من أجل صنع الموسيقى؛ فقد كان لديهم بالفعل أعمدة حجرية لضربها، وأصواتهم البشرية، وبطبيعة الحال، الصدى الرائع الصادر من الكهوف أو المآوي الصخرية نفسها. هنا في الظلام، مع ومضات أضواء مشاعلهم الخافتة أو شموعهم الصغيرة، كانت الظروف المحيطة مثالية بالتأكيد لأداء الطقوس أو الاحتفالات، ولأداء الموسيقى والغناء، واستدعاء القوة الخارقة للطبيعة.

في خضم مثل هذا الأجواء السحرية الظاهرة للعيان، كان على أسلافنا الاستمرار في صنع الصوت، ولو كان فقط لاستمرار التواصل مع عالم الأرواح أيضاً؛ لذا يمكننا أنْ نبدأ برؤية ذلك من خلال الضجيج الذي طُوِّر، فبتغذية راجعة مستمرة اكتُشفت أصوات جديدة، وتأثيرات لحنية، ونغمات وإيقاعات، بحيث كانوا يحاولون، ويردُّ عليهم الصدى، فيقلدونه، ويغيرونه، ويعيدون

أداءه آلاف المرات، مرة تلوَ الأخرى، وفي نهاية المطاف، يتولد النظام من قلب الفوضى[17].

بالطبع، لم يكن كلُّ هذا الصدح والأداء من أجل التواصل مع عالم الأرواح فقط، ففي كثير من الأحيان، كان يعني التواصل بين الناس الذين يعيشون في هذا العالم، من الرجال والنساء والأطفال الذين يعملون معاً في وقت محدَّد؛ أيْ الترابط، والتبادل؛ وهذا هو السبب الذي سيساعدنا في فهم الأصول العميقة لكلٍّ مِن اللغة والحياة الأسرية، بعد أنْ ننتقل إلى دقات الطبول الأفريقية.

الهوامش:

(1) Ian Cross and Aaron Watson، (الصوتيات، والتجربة البشرية في الصوت المنظم اجتماعياً، 2016).

(2) المرجع السابق.

(3) Iégor Reznikoff، (رسومات ما قبل التّاريخ، الأصوات والصخور، 2002).

(4) المرجع السابق.

(5) Iégor Reznikoff، (أدلة استخدام صدى الصوت من العصر الحجري القديم إلى العصور الوسطى).

(6) المرجع السابق.

(7) Steven J. Waller، (تموضع الفنون الصخرية المتعمد، المستنتج من القياسات الصوتية وصدى الأساطير).

(8) Cross، (صوتيات الطبعة الحجرية).

(9) Cross and Watson، (الصوتيات والتجربة الإنسانية).

(10) Cross، المرجع السابق.

(11) Steven J. Waller، (التأثيرات النفسية الصوتية لأصداء بيئات فنون ما قبل التَّاريخ، 2002).

(12) Waller، (تموضع الفنون الصخرية المتعمد).

(13) David Lewis-Williams، (العقل في الكهف: الوعي وأصول الفن، 2002).

(14) Chris Scarre، (الصوت والمكان والحيز: نحو علم آثار الصوتيات).

(15) Cross، (صوتيات الطبعة الحجرية).

(16) Francesco D'Errico and Graeme Lawson، (مفارقة الصوت: كيفية تقييم الدلالة الصوتية من الشاهد الأثري).

(17) Ezra B. W. Zubrow and Elizabeth C. Blake، (أصل الموسيقى والإيقاع).



الفصل الثَّاني

قرع الطبول

يضمُّ أرشيف المكتبة البريطانية الصوتيُّ واحداً من أهمِّ الكنوز العظيمة؛ وهو أسطوانة شمعية محفورة سجلها عام 1921 الكابتن روبرت ساذرلاند رَتري المسؤول الاستعماريُّ البريطانيُّ الذي عاش بين سكان قبيلة أشانتي في غانا، وكان مهتمّاً بدراسة الجوانب المميزة من نمط حياتهم. ويُعَد تسجيله الصوتيُّ هذا واحداً من أقدم التسجيلات «للطبول الناطقة» في أفريقيا، وهي عبارة عن براميل مصنوعة من جذوع الأشجار تُضرب باثنتين من العصي الخشبية، واحدة في كلِّ يد. والطَّبل نفسُه على شكل مقعَّر؛ لذا تكون قشرته في أحد جانبيْه أكثرَ سُمكاً من الجانب الآخر. يعطي الطَّبل الناطق

نغمة عالية أو منخفضة تبعاً للمكان الذي يُضرب عليه؛ تماماً مثل شفرة مورس المصنوعة من نقاط وشرطات، والمزيج الدقيق من هذه النغمات المختلفة يشكل الرسالة التي تسافرُ بعد ذلك مثل إشارة مورس النابضة عبرَ سلك التلغراف غير المرئيِّ في ظلام الغاباتِ الاستوائية الممطِرة.

في هذا المكان الذي مِن المستحيل أنْ ترى فيه لمسافات بعيدة، يكون الصوت هو الطريقة الوحيدة للتواصل بواسطة الطَّبل الناطق الذي يقذف إيقاعاته القوية والمعقدة في الهواء في دائرة قد يصل نصف قطرها إلى ستة أو سبعة أميال، أو ربما أبعد من ذلك بكثير. وبطبيعة الحال، إذا جرى إرسال الرسالة أكثر من مرة وبشكل متكرر، من قرية إلى قرية، تدوي خلال الأشجار، وفوق التلال وعلى طول الأنهار، فإنَّ سرعتها في كلِّ الأحوال تفُوق سرعة ركض أيِّ إنسان. وكما يقول جِمس گليك: «عبر مئات السنين- إنْ لم يكن آلاف السنين -لم يستطع أحد في العالم التواصل بهذه السرعة، بقدْر ما قام به الأفارقة غير المتعلمين بواسطة طبولهم»[1]، وهذا ليس مثالاً صارخاً على التواصل الذكيِّ عن طريق الصوت فحسب، وإنما هو شكل من الإرسال اللاسلكيِّ قبل اختراع التلغراف اللاسلكيِّ.

عند السؤال عن المدة التي استُخدمت فيها الطبول الناطقة، فإنَّ شعب غرب أفريقيا يجيبون بالقول: «لقد كانت الطبول لدينا دائماً»،

إنها تقاليد لا تخبرنا فقط عن الاتصالات، ولكنها أيضاً تساعدنا للعودة إلى الزمن الماضي لتكشف عن دور الصوت الحيويِّ- وعلى وجه الخصوص الإيقاع- في تطوُّر الإنسان.

لم يكن الكابتن رَتري، الذي قام بهذا التسجيل على مسجِّل الأسطوانة الشمعية هو الرجل الغربيُّ الوحيد الذي شاهد الطبول الناطقة؛ ففي القرنين السَّابع عشر والثَّامن عشر، سمع تجار الرقيق والمبشِّرون المسيحيون هذه الإيقاعات اللافتة للسمع أيضاً، ولقد تلقَّوها بنوع من القلق، وكأنها دعوة للقتال، أو جزءٌ من الطقوس الوثنية «الشيطانية» أو لهوٌ غير أخلاقيٍّ. وعلى أيِّ حال، لم تكن لديهم الرغبة في البحث والتقصي أكثر من ذلك[2]. مع ذلك، ففي العقدين الثَّاني والثَّالث من القرن العشرين، كان رَتري ينتمي إلى جيل جديد من المستوطنين المنفتحين والراغبين أكثر في معرفة الشعب الذي يعيشون معه. كان ثمة رجل آخر من هذه القبيلة الغربية الغازية يسمى روجر كلارك، يعمل مُبَشراً، ويعيش بين قبائل تومبا في المناطق الداخلية في البلاد، بالقرب من نهر الكونغو. كان مثل رَتري؛ لم يكتفِ فقط بالشعور بالقلق حيال لغة الطَّبل أو العيش خائفاً منها؛ بل كان شغوفاً بالبحث أكثر لفكِّ شفرتها السرية.

بعد الاستماع بانتباه بمساعدة مترجمين محليين، استنتج أنَّ لغة الطَّبل تتكون في أغلبها من رسائل مسهبة الطول بشكل غريب.

على سبيل المثال، الدعوة للقتال تكون بالطبول الناطقة أو بشيء من هذا القبيل:

> اجعل الطَّبل قويًّا؛ ثبِّت قدميْك، ورمحَك، وعصاك، ورأسَك، لا تفكر بالهرب عندما تسمع الجعجعة من حركة الأقدام[3].

ويقال في وداع ضوء الشَّمس عند الغروب مثل هذا:

> الشَّمس الساطعة، التي جعلت السماءَ مسكنها، تمضي إلى باحة الهدى، كلَّ صباح، وكلَّ يوم، وحين يأتي المساء، ترحل مودِّعةً[4].

تساءل كلارك مندهشاً من هذه الكلمات الشَّاعرية الغنية: مادامت كلُّ رسالة من الطَّبل تستغرق وقتاً أطول مما لو كانت الرسالة قد نُطِقَت شفهيّاً أو صيح بها بصوت عالٍ؛ فما الجدوى من استخدامها إذا كانت بهذا الأثر المحدود؟

جاء الجواب بعد سنوات قليلة من مبشِّرٍ آخر كان يسترق السَّمع لهذه الرسائل في الغابات المطرة، يدعى جون كارِنتن، حيث أدرك كارِنتن أنَّ جزءاً من المشكلة يكون عندما يُكتفى بدقتين اثنتين من النغمات، في هذه الحالة يقع الكثير من الارتباك في فهمها؛ على سبيل المثال، قد تعني الدقتان على حافة الطَّبل بالنغمة العالية في لغة الطَّبل لدى قبيلة كالا: القمر، أو طيور الدواجن، أو نوعاً من

الأسماك، أو أشياء أخرى كثيرة.

ومن ثَمَّ فإنَّ زيادة دقات الطبول أو العبارات- «القمر ينظر أسفل إلى الأرض»، «الطير الداجن، الكائن الصغير الذي ينطق كوكو»- تبدد الغموض المحيط بها، تعلَّم كارِنتن وزوجته هذه الطريقة بنفسيْهما؛ لذا عندما تريد زوجته مناداته لتناول طعام الغداء من الغابة فإنها تدقُّ الطَّبل بالرسالة الآتية:

> «يا روح الرجل الأبيض التي في الغابة، تعالِي إلى المنزل العالي، المكسو بالحصى فوق روح الرجل الأبيض الذي في الغابة. ثمة امرأة تنتظره بوجبة بطاطا، تعالي تعالي»[5].

هذه الطريقة عملية بطبيعة الحال، ولكنها أيضاً، تمثل إسهاباً لذيذاً معبِّراً عن الحب.

كان الخطأ الأساسيُّ الذي وقع فيه أوائل المستوطنين، هو التفكير في لغة الطَّبل على أنها مجرد وسيلة بسيطة لإرسال رسالة «عبر» المرسِل إلى المتلقي، وفي الواقع، لم تكن شكلاً من أشكال الإشارات؛ بل هي لغة كاملة، وتُستَخدم بطريقة حوارية: «دردشة»، عامية، مضحكة، تفاعلية، متبادلة. وفي المحادثة فإنَّ عملية التحدث مع بعضنا بعضاً- والطريقة التي نفعل بها ذلك- تمثل دائماً أهمية في الحديث نفسه. عند التحدث، فإنَّ الإيقاع المتبادل، والتغيرات الدقيقة في النغمة، ينسجان نوعاً خاصّاً من

السحر، ويجعلانا في «تناغُم» ويقربانا من بعضنا بعضاً أكثر.

هذا الأسلوب ليس أفريقيًّا حصراً، فقد نجده في مجموعة واسعة من السلوكيات البشرية؛ «كلام الطفل»، أو ما يسميه اللغويون «الكلام الموجه للرضيع»- هذه الأغنيات الإيقاعية التي ترددها الأمهات دون تفكير عندما «يدردشن» مع أطفالهنَّ، هي نموذج لطبيعة الكلام النغميِّ الإيقاعيِّ، وتعبيرٌ عاطفيٌّ محض يدل بشكل واضح عَمّا هو أكثر بكثير مما يقال. (الأطفال بطبيعة الحال لا يستطيعون فهم أيِّ كلمة، وبالتأكيد لا يستطيعون الكلام).

إذا قُدِّر لنا على سبيل المثال أنْ نتنصَّت على القابلاتِ في أيِّ مكان في العالم، فسوف نسمع الشيء نفسه إلى حدٍّ كبير؛ إنَّ أنغام «الكلام الموجه للرضيع» ودندناته متشابهة تقريباً: إنها ظاهرة عالمية»[6]. لذا، فإنَّ هذا النوع من التفاعل قد يساعد الأطفال الرضع على تعلُّم اللغة، مع أنها ليست الغاية من هذه الدندنات. الأنغام رسالة: ترسل عاطفيّاً، وبها تُبنى رابطة قوية بين البالغين والأطفال في هذه الحالة.

يقدِّم لنا الصوت بوصفه وسيلة «للَّمس» من مسافة بعيدة، شكلاً من أشكال الاتصال الشخصيِّ بين فردين، يعمل حتى عندما يكون أحدهم بعيداً عن الآخر جسديّاً؛ ولذا حتى في حوار الرسائل النصية بين المراهقين على هواتفهم النقالة، يُخلق نوع من الارتباط الاجتماعيِّ بالنغم والإيقاع الخفيِّ؛ نتيجة التكرار المستمر

للكلمات. مثل هذه الخصائص الموسيقية هي جزء لا يتجزأ من طريقتنا في التحدث، فهي مغروسة بعمق، وشاملة، في الحقيقة، وهذه الخصائص تعطي لمحة قوية عن الماضي، فلو رجعنا إلى قبل حوالي مليوني سنة، لنقُل، إلى العصر الذي لم نكن نعرف فيه اللغة ولا حتى الموسيقى- قبل أنْ تظهر الثَّقافة وتبدأ في تكوين أنماط تعبيرية لا حصرَ لها في حياة الإنسان- قد نجد أنَّ أوائل البشر البدائيين الذين رحلوا من أفريقيا كان لديهم شيء آخر في المقابل، كان هذا الشيء يحتوي على عناصر من اللغة والموسيقى، ولكنه لم يكن مثلها تماماً، كان نوعاً من الكلام على وتيرة واحدة يسمى «اللغة الموسيقية» (Musilanguage). احتمال وجود هذا الضجيج الغريب هو ما دفع واحداً من علماء الآثار الروَّاد وهو ستفن مِثن ليصف بعض أسلافنا البعيدين بـ«البشر البدائيين المغنين»[7].

من الطرق المفيدة في معرفة كيف كان يعني هذا أن نعود إلى دراسة حيوانات ترتبط بنا منذ القدم، مثل القرود و«النسانس» الأفريقية العليا؛ على سبيل المثال لدى قرود «الفيرفت» مجموعة مثيرة من نداءات التنبيه، تلك النداءات التي على ما يبدو يُتواصل بها لمعرفة معلومات دقيقة جدّاً عن الحيوانات المفترسة أو عن التهديد في مكان قريب. ونداءات قرود «أبو قلادة» من المرتفعات الإثيوبية، هي أقل تميزاً، ولكن ما تفتقر إليه في تواصلها بالمعلومات، تعوضه أكثر بالنغم، الذي يتسم بأنه معقد جدًّا وإيقاعيٌّ.

قرود الجيبون أقل ثرثرة، ولكنها بطريقتها الخاصة لا تقلُّ قدرةً من الناحية الموسيقية، حيث يقوم الذكور والإناث في بعض الأحيان بأداء نوع من الغناء الثنائيِّ. زمجرة الغوريلات ونعيبها، والشمبانزي والبابون تبدو محدودة قليلاً بالمقارنة مع كلِّ هذا، ولكنها بعد ذلك تستخدم الإيماءات الجسدية، بالإضافة إلى الصوت المسموع لإيصال رسالتها، بوصفها أداة من ضمن أدوات أخرى. مع هذه القرود، والقرود العليا التي نتشارك معها أسلافاً منذ ملايين متعددة من السنين، يكون من المنطقيِّ التخمين أنَّ هذه الصرخات تقترب جدّاً من أنواع الأصوات التي استخدمها أسلافنا البشر أيضاً.

عندما احتاج البشر البدائيون إلى العمل معاً جماعة- دعنا نقل في الصيد مثلاً- فإنَّ قدرتهم على التنسيق فيما بينهم كانت ضرورية؛ ففي عالم الغابات الممطرة المظلِم لا يستطيعون القيام بهذا إلّا بالصوت، ونستطيع أنْ نجزم بهذا بسبب الأدلة الدامغة التي يقدِّمها سلوك الإنسان الحديث في الغابات الاستوائية في وسط أفريقيا، وكذلك نجد أنَّ أقزام بي إيكا في الغابات الممطرة في جمهورية أفريقيا الوسطى، على سبيل المثال، يقومون بأداء طقوس بويوبي قبل الانطلاق مباشرة للصيد؛ إذ يهتف الرجال ويقرعون الطبول، في حين تنسج مجموعة من نساء بي إيكا صوتاً متألقاً متنوع الألحان لإغراء أرواح البوبي في الغابات للرقص ومباركة الصيد مع نفث رمزيٍّ. وينتظرون على أمل أن تظهر أرواح البوبي

وترقص مرتدية أوراق الشجر، ولكن إذا رأت أرواح البوبي أنَّ هذه المهاراتِ الموسيقية غير جيدة بما فيه الكفاية، فسوف توبخ الصيادين بأصوات عالية الطبقة، وتجعل جهدهم المتناسق يتحطم. «غنِّ بشكل أفضل، واقرع الطَّبل بقوة، وسوف تأكل غداً!» وهناك الكثير من البيانات عن هذه الأصوات، ولكن الجديد حقّاً هو التناسق في الاستماع، والنداء والجواب، والتناوب.

تجعل قدرة هؤلاء الرجال على إيجاد إيقاع مشترك من صيدهم أمراً حيوياً ناجحاً، فهو يختبر توافُقهم على العمل معاً في طرق مختلفة؛ فمن خلال صُنع الضجيج والتحرك معاً في الوقت المناسب، لن تعمل الجماعة بطريقة جيدة في الصيد فحسب، بل في كلِّ مرة يقام الطقس؛ فهو يطمس الوعي الذاتيَّ، ويبني الثقة، ويخلق روابط اجتماعية أقوى على أساس من العواطف المشتركة. والمصطلح الذي يُطلَق عادةً على هذه الظاهرة هو «التزامن الحركي»[8]. وهذا ما يحدث عندما تبدأ الإيقاعات المختلفة في التفاعل ثم المزامنة.

يحدث ذلك في الاستماع إلى الموسيقى، والبدء في دقِّ أقدامنا أو أصابعنا في الوقت المناسب، أو تسارُع نبضنا من صوت الموسيقى التصويرية القويِّ في فيلم مثير، ونحن نجلس مندهشين في قاعة عرض السينما، وفي مجموعة من الجنود يعدِّلون سرعة السير في مشيهم في انسجام تامٍّ، أو الحركات المتكررة لعمال خطِّ التجميع في المصنع، يعملون على المعدات الآلية حولهم بإيقاع واحد في

الوقت نفسه. في كلِّ حالة، يُستوعب إيقاع الجسد الفرديِّ في الإيقاع الجماعيِّ؛ وهذا هو السبب في أنَّ المصابين بمرض الشلل الرعاش لديهم طريقة للتعويض عن فقدان السيطرة على الحركة؛ بأنْ يسترشدوا- بل حتى يُنظموا- من بعض المصادر الخارجية وفق دقاتٍ منتظمة. على الرغم من ذلك، لا نكون دائماً عرضة للإيقاع الذي يُفرض علينا من الآخرين، في كثير من الأحيان. وفكرة التزامن الحركي هي أكثر تفاعلية وأساسية، فهي تعيد الضبط المستمر لكلِّ مشارك، ليستمر بالحفاظ على الانسجام التامِّ. في مثل هذه الظروف، يكون من المستحيل معرفة الفرق بين المؤدِّي والمستمع؛ وذلك ببساطة لأنه لا يوجد اختلاف في الواقع. ويتمثل أحد الأسباب لحدوث هذا بكلِّ سهولة في الوقت نفسه في أنَّ كثيراً من الإيقاعات مشتركة مثل: نبض القلب، والشهيق والزفير، وخطوات المشي الثابتة. ومن شبه المؤكد أنَّ هذه الإيقاعاتِ البيولوجية البسيطة استمرَّت في تشكيل أنماط متموجة من الموسيقى واللغة، حتى عندما غادر أسلافنا القدماء الغابات الاستوائية في أفريقيا وانتقلوا إلى السهول المفتوحة خارجها.

في بيئة السهول الجديدة هذه، لا تنتهي المهام اليومية مثل الصيد، وتقطيع اللحم، وصنع الفؤوس الحجرية أبداً. ليس من الصعب أنْ تتخيل المشهد، ربما كان البشر البدائيون في جماعات مثل الأسرة يُهَمْهِمُون أو يُقَرِقْرُون أثناء بحثهم عن الغذاء،

ويتحركون متقاربين جسديًّا، ولكنهم ما زالوا يريدون البقاء على اتصال بطريقة أو بأخرى، أو مجموعات صغيرة رابضة معاً على الأرض، تتحول إيقاعات عملهم الصاخبة تدريجيًّا إلى غناء، وربما حتى إلى رقص، وكلما غنُّوا ورقصوا وهمهموا وتفرقوا، يبقى الشعور الغامض بالرفيق غير ملموس.

في مثل هذه الحالات، فإن أولئك الذين يملكون مهارة أكبر في نقل مشاعرهم للآخرين، وكذلك قراءة مشاعر الآخرين، هم الأعضاء الأكثر فائدة للمجتمع. وكان توقُّع سلوك الآخرين والقدرة على التعامل مع سلوكهم ميزة كبيرة من الناحية التطورية لا شكَّ فيها. وشيء ما مع نوعية الموسيقى قد يكون رهاناً تطوريّاً أكثر أماناً من استخدام الكلمات، حيث إنَّ الكلمات كانت دائماً محددةً جدًّا في معانيها. فعادةً ما تحدد الكلمات بدقة شعور المرء وتفكيره، وقد يتفق أولئك المستمعون إليها مع ما يقال، وقد لا يتفقون ويختلفون بسرعة مع المتكلم، أمَّا الموسيقى فشيء مختلفٌ؛ معناها مفيد بشكل غامض، بحيث نفسرها كما نرغب من خلال قدرتها على «التزامن»، والموسيقى أيضاً رابط قويٌّ. لأنها ربما استولت علينا، فننسى أنفسنا قليلاً؛ وهذا هو السبب، حتى اليوم، في أنه إذا حمي النقاش بين الأصدقاء أو أفراد الأسرة غالباً ما يجدون أن من الأفضل اللجوء إلى الصمت، وبدلاً من ذلك قد يجدون ذريعة للاستماع إلى الموسيقى، وربما الغناء قليلاً، وينتظرون حتى يصفو الجو.

بالنسبة لأسلافنا القدماء، بعد ذلك، كانت الأصوات الموسيقية الغريبة التي يعتقد علماء الآثار أنها جاءت قبل اللغة «المناسبة» من العوامل التي ساعدت في الكشف أكثر عن أيٍّ شقاق كان يبرز بين أفراد الجماعة. كانت الأصوات الموسيقية أيضاً رمزاً لتكاتُف الجماعة في مواجهة الأعداء الخارجيين، بوصفها إشارة مسموعة على قدرة «الانخراط في العمل الجماعيِّ المعقَّد والمنسَّق»[9]. لقد كانت بعبارة أخرى، وسيلة رائعة للقول للغرباء: انظروا إلى ما نستطيع القيام به... هاجمونا إذا كنتم تجرؤون!

بحلول الوقت الذي وصلت فيه مثل هذه الجماعاتِ البشرية الأولى إلى جميع أنحاء أوروبا، منذ مئات آلاف من السنين، كان الوقت مازال مبكراً، قبل أنْ يكون البشر قادرين على الرسم المعقَّد في الكهف، ناهيك عن اللغة المشفَّرة للطبول الناطقة، ولكن هؤلاء الرجال والنساء والأطفال كانوا مؤشراً مبكراً على ما سيأتي، لقد أعطونا لمحاتٍ صغيرة عن الدور الحيويِّ الذي سيؤديه الإيقاع في توجيه تطوُّرنا قدماً.

يبقى الإيقاع عميق الجذور، ميزة شائعة للصوت الذي صنعه الإنسان؛ فهو السبب في أننا ما زلنا نسمع التشابه المضلل في الموسيقى من أجزاء مختلفة من العالم، ونسمع الأنغام الأساسية نفسها تؤَدّى في لغات مختلفة تماماً، ولكن بطبيعة الحال، لا اللغة ولا الموسيقى هما نفسهما بالضبط؛ فعلى مدى ملايين السنين

المنصرمة، كلما انتشر أسلافنا أكثر وتفرقوا في جميع أنحاء العالم، توزعَت ثقافاتهم بالتأكيد أيضاً، وتكيفت الطريقة التي غنوا بها، على وجه الخصوص، وعزفوا الموسيقى أو تواصلوا مع البيئات المختلفة التي عاشوا بها. وفي الوقت الحاضر، نود أنْ نَعُدَّ أنفسنا فوق الطبيعة، ولكن كما اتضح، فالبريّة التي نتصور أنَّ أسلافنا تركوها وراء ظهورهم منذ زمن طويل لا تزال متأصلة بعمق في الأصوات التي نؤديها حتى يومنا هذا.

الهوامش:

(1) James Gleick، (المعلومات: تاريخ، نظرية، فيضان، 2011).

(2) يُنظر Hans Sloane، (رحلة إلى جزر ماديرا، بربادوس، نيفز، أس. كريستوفر وجامايكا، 1701). Richard Cullen Rath، (كيف بدت بداية أمريكا، 2003).

(3) Roger T. Clarke، (لغة الطَّبل في قبائل تومبا، 1934).

(4) المرجع السابق.

(5) Gleick، (المعلومات).

(6) يُنظر Steven Mithen، (غناء البشر البدائيين: أصل الموسيقي، واللغة، والعقل، والجسم، 2006).

(7) Mithen. (غناء البشر البدائيين).

(8) Martin Clayton. Rebecca Sager and Udo Will. (في الوقت مع الموسيقى: مفهوم التزامن الحركيّ وأهميته لعلم الموسيقى العرقيّ، 2005).

(9) Ian Cross. (الموسيقى والتطور المعرفي، 2007).



الفصل الثَّالث

غناء البرِّية

في شمال غابات مينيسوتا في الولايات المتحدة، توجد أجمل المناطق الطبيعية الأقل شهرة في العالم وهي بُحيرة بيرنتسَايِد. وفي وسط هذا المكان الأسطوريِّ الذي يطلُّ على البحيرة وتحيط به أشجار الصفصاف والبتُولا والصنوبر المائل، يوجد كوخ خشبيٌّ صغير بناه الأمريكيُّ سِگرد أولسن عام 1956، أحد نشطاء المحافظة على البيئة، واختار لهذا المنتجع الخاصِّ اسماً غير متوقع، فقد رفض إطلاق أسماء مثل: «المطل على البحيرة»، أو «المأوى الأخير»، وأسماه في المقابل «مكان الاستماع!»، ولهذا كتب وصفاً عن هذا المكان الذي يستطيع فيه «سماع كلِّ ما يستحق الاستماع إليه». لقد

كان مكاناً، أكثر من أيِّ مكان آخر، يستطيع أنْ يستشعر «معنى الوحدة» فيه، ببساطة لأنه يعرف أنَّ هنا، خلاف أيِّ مكان آخر «لا توجد مشتتات بصرية أو سمعيّة». كانت الصخور، والأشجار، والماء، مميزات رائعة ومثيرة للمشاهد الطبيعية، ولكن بالنسبة لأولسن كان جوهر المكان الطبيعيِّ هو الهدوء. إذا كان «مكان الاستماع» هذا مكاناً للاستماع الى أيِّ شيء، فإنه كان كذلك بسبب غياب الضجيج بشكل ملحوظ[1].

ولكن هل كان أولسن محقًّا؟ هل الهدوء هو جوهر المناطق الطبيعية في العالم بالفعل؟ صحيح، ستلاحظ غياب أصوات الهمهمات، ولكن الطبيعة بحدِّ ذاتها يمكن أن تكون مليئة بالضجيج، حتى في كوخ خشبيٍّ منعزل على ضفة البحيرة! إنَّ الغابات الخضراء تعطي ما يوصفُ «صفير الأنفاس الخافتة». إذا عصفت الرِّيح فإنها تهتاج وتهدر وتصدر صريراً عندما تفرك الأغصان معاً، والملايين من الأوراق الإبرية «تلتوي وتتحرك في حركة عنيفة»[2]. وصف توماس هاردي الغابات الموسمية في إنكلترا وصفاً مسهباً بقوله: «تُصفر شجرة البَهْشَيِّة، وتهسهس شجرة الدردار، وتُصدِر شجرة الزان حفيفاً كلما ارتفعَت أو انحنَت أغصانها، وبعد ذلك، عندما يأتي الشتاء وتطرح الأشجار أوراقها، يتغير الصوت تغيراً دقيقاً بالكاد يُدرَك»[3].

يلاحظ الكُتاب ذوو الآذان المرهفة هذه الميزة الموسيقية في أيِّ

مكان يذهبون إليه. في عام 1874، كان جون ميور أحد داعمي المحافظة على البيئة في عمق غابات سييرا نيفادا، وكلما انهمر المطر بقوة، يسمع الموسيقى الهوائية الصادرة من «الأوراق المرتفعة»[4]. فالغابات الاستوائية الممطرة في الأمازون أو أفريقيا أو بابوا غينيا الجديدة هي أكثر كثافة من ذلك، وعواصفها أكثر عنفاً، عندما تمطر في أيِّ مكان من هذه الأماكن، ينطلق نشاز صوت غريب.

وصف بِرني كراوس، الباحث المشهور في مجال أصوات الطبيعة، هطول المطر في فترة ما بعد الظهر بينما كان يجهز معداته الصوتية، بأنه مثل سقوط «جدار كثيف من المياه»، وأنَّ صوته يشبه صوت «مرور قطار لنقل البضائع»، ثم بعد لحظات قليلة تُصدِر القطرات على الأوراق صوتاً إيقاعيّاً، وتتجمع دفقات المياه العجيبة في بِركة صغيرة في الأرض، وأخيراً، عندما تنحسر العاصفة، تبدأ الحشرات تصرصر- القليل منها في البداية، ثم تزداد لتصل إلى الآلاف- ثم يبدأ عدد كبير من الطيور الغريبة تتنادى فيما بينها بصوت يدوِّي كما لو أنها جوقة تترنم في كاتدرائية ضخمة[5].

تكون الغابة في مثل هذه اللحظات يقظة جدًّا، برغم أنها في الحقيقة لا تنام تماماً؛ لأنها بطبيعة الحال، مكتظة بمخلوقاتٍ حية تعيش بها؛ وهذا هو السبب الذي دفع الأنثروبولوجي الشاب كولن تيرنبُل إلى الذهاب لأول مرة لغابات إِتري في الكونغو في الخمسينيات من القرن العشرين، إذ لم يكتشف الصمتَ الذي

توقعه بعد قراءة الكتب، ولكنه اكتشف نسيجاً صوتيّاً غنيّاً، وَصفه في مذكراته بقوله: «المثير، والغامض، والحزين، والسعيد»:

صياح فيل شديد، أو سُعال نمر مقزز (أو مئات من الأصوات التي قد تخطئ في وصفها)... وفي الليل، في موسم التزاوج، تسمع بكاءً عاطفيًّا غريباً عالياً فوق الأشجار، يمتد لوقت طويل. ويستمر الصوت أكثر وأكثر، وتتساءل: أيُّ نوع من المخلوقات هذا الذي قد يبكي لفترة طويلة دون أنْ يأخذ نفساً... ثم في الصباح الباكر يأتي بكاء الحمامة مثيراً، هديلاً حزيناً ينزلق من نغمة إلى التي تليها حتى ينتهي أخيراً إلى صوت ضعيف من الأنين الحزين. ثمة العديد من الأصوات، ولكن معظمها مبهج، مثل أصوات الطيور ذات الألوان الزاهية التي تطارد بعضها بعضاً في الأشجار، وتغني أينما تذهب، أو ثرثرة قرود الكولُبُس البيضاء والسوداء الجميلة، وهي تقفز من فرع شجرة إلى آخر[6].

لا عجبَ، والأرض قد وُصفت بأنها «أداة موسيقية كونية»، والمخلوقات على سطحها بـ«أوركسترا الحيوانات الكبير»، تنبض مع الصوت والإيقاع[7]؛ حتى سِگرد أولسن، وهو يدخن غليونه بهدوء نسبيٍّ في كوخه المقابل لبحيرة بيرنتسَايد في مينيسوتا، كتب عن «غناء البرِّية».

من الواضح أنَّ البريَّة تغني مع مجموعة رائعة من الأصوات

الأخرى، وتتبدل من ساعة إلى ساعة، ومن موسم إلى آخر، وتغيراتها محدَّدة من مكان إلى آخر. قال جون ميور خلال رحلته في مرتفعات جبال سييرا نيفادا، إنه كان يعرف دائماً مكانه بالتحديد اعتماداً على الصوت فقط، فكل ميل مربع في الغابة له بصْمته الصوتية المميزة، مثل كلّ امتداد في السواحل، وكلّ منعطف للنهر، وكلّ مساحة من البراري أو المروج، ثمة مزيج مميز من أصوات الجيولوجيا والمناخ والحياة البرية.

عند هبوب الرِّيح، تغني الغابات، ولكن السَهْل القريب الخالي من الأشجار سوف يهتز بدلاً من ذلك مثل «القيثارة الضخمة»، و«يقبِّل» نهر مِرمَاك ضفتيه حين يتدفق، ولكن جداول مياه الجبال السويسرية سوف تثرثر، ويهدر نهر النيل المار بمدينة عطبرة في السودان بغضب[8]. في شبه جزيرة كُوني إيلاند في بروكلن، تصل موجات المحيط الأطلسي للبرِّ على شواطئ رملية واسعة ومفتوحة بلطف وتأنٍّ، وفي جزر الأزور، تصل إلى الشاطئ الصخريِّ كما وُصِفَت بأنها «تكسُّر حادٌّ وقرعٌ قويٌّ»، بينما يعني الانحدار الحاد للشاطئ على ساحل سوفوك في بريطانيا أنها تصل بعنف[9].

وأينما ذهبنا، توجد كتلة حيوية من الحشرات والطيور والثدييات تخلق أمواجها المميزة من الضجيج، الذي ينحسر حيناً ويتدفق حيناً. تكون بعض المخلوقات في أشدِّ صخبها عندما تجفُّ بيئتها عند سطوع الشَّمس في صباحات الصيف الطويلة، وتستفيد

كائنات أخرى من رطوبة ندى الفجر، أو وقت الليل في الخريف لتصدع بأصواتها لمسافاتٍ أبعد[10]. اذهب إلى مناطق في نيوزيلندا أو أستراليا، وسوف تُصَم من صوت أزيز حشرات السيكادا، ولكن فقط في الفترة بين ديسمبر ومارس، وفي أمريكا الشَّمالية يعلن نقيق حشود الضفادع عن تبدُّل المواسم.

يمثل الصوت الطبيعيّ نظامنا الملاحيَّ، وساعتنا، وتقويمنا. وعلى الرغم من أننا في بعض الأحيان ننسى هذا اليوم، مع وجود كثير من التقنية للمساعدة في توجيهنا، فإننا مع ذلك منسجمون مع المشهد الصوتيِّ الطبيعيِّ بشكل دائم في معظم ماضينا. كما كان الأمر بالنسبة لأسلافنا الأوائل، فإنَّ هذا المشهد الصوتيَّ كان غنيّاً في دلالته، فقد كان يثير اهتمامهم الكامل في كل شيء فيه؛ فهو لم يساعدهم فقط على مطاردة فرائسهم في الغاباتِ الحالكة والمعتمة أو يدلهم على أماكن زرع البذور، أو حتى أنْ يكون وسيلة للتواصل مع عالم الأرواح غير المرئية، على الرغم من هذا كله يبدو محتملاً، فقد حدَّدت أصوات البرية أيضاً الموسيقى الأولى التي عزفها أسلافنا، والكلمات الأولى التي نطقوها. وأهم سمة من سمات العلاقة بين البشر والطبيعة منذ القدم هي محاكاة البشر لها.

مازال بوسعنا أنْ نسمع أمثلة عن ذلك في أكثر المناطق النائية من العالم، فمنذ أكثر من ثلاثين عاماً، لاحظ الأنثروبولوجيُّ

الأمريكيُّ ستِف فِيلد أنَّ أفراد قبيلة كالولي الذين يعيشون في الغابات الممطرة في بابوا غينيا الجديدة لديهم مفردات غنية رائعة متعلقة بالأصوات؛ فقد كان لديهم على سبيل المثال، ألفاظ مختلفة تماماً، مثل أنغام الطيور التي سمُعِت على سطح الأرض، أو تلك التي سُمعت وهي تطير، أو التي سُمعت من مكان قريب أو على مسافة بعيدة[11]. اعرِض لهم صورة الطائر، وسوف يقلدون صوته قبل النطق باسمه، اسألهم عن اسم الطائر، فلن يقولوا لك كيف يبدو شكله، بل سيقولون «يبدو صوته هكذا». غناء قبيلة كالولي مرتبط أيضاً وبشكل مُعقد مع ضجيج الغابة اليوميِّ: الطيور والثدييات، والحشرات، والأشجار، والمياه المتدفقة، والأمطار الغزيرة- وهذه ما تُغني معه قبيلة كالولي وله وعنه[12]. «يتداخل» صياح المغنين وصفيرهم مع الضجيج المحيط ويُدرك إيقاعه؛ يقلد الغناء أصوات الحشرات والضفادع في الأدغال القريبة، ويرجِّع أصواتها.

ليست قبيلة كالولي وحدها من تملك مثل هذه القدراتِ الدقيقة في الاستماع والتقليد؛ ففي الغابات المطرة بماليزيا، نستطيع أنْ نسمع رقصة الشفاء لدى قبيلة تامير، عندما تُضرب الأرض بعصا الخيزران فتنبض بصدى صوت حشرات السيكادا[13]، أو على المراعي المفتوحة في أمريكا الشَّمالية، القبائل الأصلية في السهول- بلاكفوت وسُو- الذين اصطادوا في إحدى المرات ثوراً بعد أنْ

ساقوا القطيع إلى حفرة، وسمع غناء ماكراً شُبه إليه بأصوات غريبة بثغاء العجول. على الرغم من تباعُد هاتين القبيلتين عن بعضها بعضاً آلاف الأميال، فإنهما تعتقدان أنهما جاءتا من الأرض، ولديهما قرابة مع الحياة البرية. وهما تأخذان أصوات الطبيعة، وتضخمانها، وتعيدانها إلى العالم في محاولة للتأثير عليه.

تقدِّم لنا قبائل سُيو، وتامير وكالولي صوتاً ذا ارتجاع فنيٍّ(*) عن ماضينا البعيد. في عصور ما قبل التَّاريخ، أنْ تكون إنساناً يعني أنْ تعيش على الصيد والالتقاط في الغابات أو السهول المفتوحة. منذ عشرات الآلاف من السنين، عند تنقُّلنا بخفاء من خلال الأشجار المتشابكة بحثاً عن الغذاء، كنا نتبادل المعلومات والأخبار عن المشاهد ومسارات الحيوانات واقتفاء أثرها مع بعضنا، ومثل الصيد- حالياً- في الأدغال، فإنه من الضروري فعل ذلك عن طريق محاكاة الحيوانات، ومشيتها، وتحركاتها، وإيماءاتها، وصرخاتها.

تشكلت هذه المحاكاة بالتدريج في كلماتٍ ننطق بها؛ وهذا هو السبب اليوم في تسمية الحيوانات بأسماء أصواتها غالباً، أسماء مكونة من مقاطع فردية من الصوت تدل على جوهر الحيوانات ذاتها، أو ما ينتج من حركات ألسنتنا وشفاهنا عندما نحاكي هذه

(*) الارتجاع الفنِّيّ: أسلوب أدبيّ أو دراميّ يتمُّ بإدخال حدث وقع في زمن سابق إلى التَّسلسل التَّاريخيّ لعمل أدبيّ. (المترجم)

الكائنات. وتطورت هذه المحاكاة مع مرور الزمن إلى عادات لغوية عامة نشترك فيها جميعاً. قم بهذه التجربة، التي أجريت أول مرة في عشرينيات القرن العشرين؛ اسأل نفسك: أيٌّ مِن الكلمتين الآتيتين تعني الطاولة الخشبية الأكبر: mil أو mal؟ تخميني هو أنك قد تختار mal؛ لأنَّ هذا هو ما يفعله معظم الناس، بغضِّ النظر عن الجنسية، ففي الكثير من اللغات نستخدم صوت «i» مع الأشياء الصغيرة وصوت «uoa» مع الأشياء الأكبر. وهناك الكثير من الدراساتِ التي أجرِيَت مؤخراً في العديد من الأماكن في العالم، عن كيفية تسمية الحيوانات، تحدد مميزاتها بطريقة أخرى غير الحجم- مثل سرعة حركة الطير واضطرابها، أو حركة سباحة الأسماك البطيئة؛ لذا جرِّب هذه المحاولة مرة أخرى، أيٌّ مِن هاتين الكلمتين هي لطائر وأيها لسمكة: Chunchutkit وmauts؟ مرة أخرى، تخميني هو أنك اخترت Chunchutkit تبدو وكأنها تدلُّ على طائر- أو بالأحرى، فإنَّ صوتها يبدو مثل صوت الطيور[14].

مع ذلك، نستطيع في أمريكا اللاتينية معرفة عمق التداخل بين الثَّقافات الإنسانية القديمة مع أصوات الطبيعة؛ فالناس هناك لم يتفاعلوا في المحاكاة فقط. ففي بعض الحضارات القديمة في المكسيك أو جبال الأنديز، وضعت جميع النظم العقدية الرمزية الصوتَ في مركزها؛ على سبيل المثال، في جبال بيرو، يبدو أنَّ الإنكا في القرنيْن الرَّابع عشر والخامس عشر كانوا ينظرون إلى الكون على

أنه مثل وعاء طبل صاخب، ولغة الكيشوا في تلك المنطقة، حتى اليوم، مليئة بالكلمات المرتبطة بحاويات الصبِّ، المرتبطة أيضاً مع الظواهر الطبيعية، وينظر إلى الأرض، والسماء، والبحيرات، والجبال، والحجارة، والمنازل، والبشر بأنها مثل الأوعية التي تُملأ وتُراق. وعندما يسمع سكان جبال الإنديز صوت الرعد، يصفونه بأنه مثل صوت الصدع في السماء، وبعبارة أخرى، مثل تكسُّر الإناء. والسوائل- مثل المطر، والبول، والدم- لديها قوة على التخصيب؛ لذا فقد كانت بالتأكيد مواد أساسية في الحياة والمعتقدات خلال عصر الإنكا، وربما قبل ذلك، وعملية صبِّها في وعاء أو إراقتها كانت على الأرجح عملاً مقدساً، وتعكس الأوعية هذه القداسة. في بعض الأحيان تُدَقُّ هذه الأوعية مما يجعلها تُصدِر صدىً يدوِّي كزمجرة الرعد. فيرتبط كثير من الطقوس بأصوات التدفق، باستخدام أوانٍ تصدر صوتَ صدى يشبه ما يحدث في الطبيعة من حولنا مثل هزيم المطر أو انسياب مجاري البول، أو ربما صوت الدم المسفوك[15].

عندما نتجه شمالاً، ثمة مجموعة رمزية من الأصوات أكثر غموضاً. اكتشف علماء الآثار تحت أنقاض منازل قديمة عمرها أكثر من ألف سنة في واهاكا على الساحل الجنوبيِّ الغربيِّ للمكسيك الكثيرَ من الأجراس والأواني والمزامير والصافرات. وُجِدَ في داخل عدد من تلك الأواني التي كانت تستخدم في الطبخ اليوميِّ أو

الأكل، وهي تحمل تجاويف صغيرة في جوفها كرات طينية صغيرة تُصدِر أصوات خشخشة عند حركتها. يبدو أنَّ الناس كانوا يتعمدون إصدار ضجيج في كلٍّ مرة يعدون الطعام أو يقدِّمونه، وكان المزارعون يريدون بالتأكيد إثارة الضجيج خلال طقوس التلقيح؛ إذ استخدموا العصي التي تصدر أصوات خشخشة لاستحضار ما يعتقد الآزتِك أنها مثل صوت الثعبان، وحرصوا على ارتداء ملابس مرصَّعة بخرز أو أجراس صغيرة، تهتز وترنُّ كلما تحركوا.

بعض أجراس هذه الملابس كانت تُثبَّت في أعلاها صورة حيوان، لا سيما الطيور. في الواقع، تظهر الطيور كثيراً في اكتشافات علماء الآثار، فالعديد من الأواني قد زُيِّنت بها، والعديد من الصافرات والمزامير تشكلت بصورها[16]. كانت الطيور في المكسيك القديمة، وكما هو الحال في كثير من الثَّقافات القديمة الأخرى، تمثل قوة رمزية كبيرة واضحة، كانت واحدة من العديد من الحيوانات الروحية المرشدة، تصل البشر بعالم أجدادهم الموتى الغامض. فيأخذ أي شيء من صنع الإنسان بعضاً من خصائص الإنسان الأساسية، ومن شأنه أنْ يعيد خلْق قوة ثمينة في التواصل المقدس أيضاً.

لذا؛ ليس من الصعب أنْ نتصور أنَّ كلَّ هذه الأواني والصافرات والأجراس، قد استُخدمت في بعض طقوس الآزتِك الصاخبة

لاستحضار عالم الأرواح بربْط المؤدِّين لها مع العالم الطبيعيِّ. مع هذا لا نستطيع أنْ نحدد على وجه اليقين العصر الذي تعود إليه تلك التقاليد. كل ما نستطيعه هو التخمين بأنَّ جذورها تعود إلى عصور ما قبل التَّاريخ. عرضت تماثيل الآزتِك قدراً كبيراً من الصوت والكلام والسَّمع. في صورهم، زُيِّنت «اللفائف» بأشياء ثمينة. وغالباً ما يخرج من فم المتكلم، كما لو كان صوت الإنسان سبيلاً إلى عالم الآلهة والأسلاف المنمَّق والمعطر. واستخدمت الأحجار الكبيرة القديمة المنحوتة والجداريات الزهور والخطوط الدائرية أيضاً لتمثِّل التنفس، والكلام، والغناء، والقرقرة أو الصدى. فللصوت أهمية كبرى في حياة الناس وفي معتقداتهم بما يكفي لجعله رمزاً بصريًّا لأجيال عديدة[17].

لم تكن بعض هذه الأفكار المجردة عن الصوت محدودة؛ بل كانت دائماً مستوحاة من العالم الحقيقيّ، من غناء الطبيعة البرِّيَّة. وأضاف الناس إلى الأصوات الكثيرة الأخرى الناجمة من الطبيعة، مثل الرياح، والبحر، والرعد والمطر جزءاً واحداً، وطبقةً من الضجيج خاصة بهم. ولكن البشر لم يكتفوا بتقليد أصوات الطبيعة لمساعدتهم للحصول على قُوتِهم المنتظر. استمرت الثَّقافة بالتطور، وأعطتنا أفكاراً أكبر، وأكثر تعقيداً حول ما نستطيع القيام به مع الصوت: كيف يُتشكل ويُتلاعب به لخلق تأثيرات درامية، ويساعدنا على فهم موقعنا في الكون؛ بعبارة أخرى: كيف نستطيع

بالصوت التحكم بالطبيعة، وليس تقليدها فقط؟

الهوامش:

(1) يُنظر Sigurd F. Olson، (نقطة الاستماع، 1958). يُنظر أيضاً Peter Coates، (هدوء الماضي الغريب: نحو تاريخ بيئيٍّ للصوت والضجيج، 2005).

(2) Bernie Krause، (أوركسترا الحيوانات الكبير، 2012). R. Murray Schafer، (المشهد الصوتيّ، بيئتنا الصوتية وتناغم العالم، 1994).

(3) عبارة من كتاب Schafer، (المشهد الصوتيّ).

(4) John Muir، (جبال كاليفورنيا، 1894).

(5) Krause، (أوركسترا الحيوانات الكبير).

(6) Colin Turnbull، (سكان الغابة، 1976).

(7) Krause، (أوركسترا الحيوانات الكبير).

(8) Schafer، (المشهد الصوتيّ).

(9) Krause، (أوركسترا الحيوانات الكبير).

(10) المرجع السابق.

(11) Steven Feld، (الصوت والشعور: الطيور، والنحيب، والشّاعرية، والغناء لدى قبيلة كلولي، 1982).

(12) Feld، (الصوت والشعور)، يُنظر ايضاً Steven Feld، (البحث الأنثروبولوجي في الصوت، 2004).

(13) Marina Roseman. (الأصوات العلاجية من الغابات الماليزية الممطرة).

(14) Steven Mithen، (غناء البشر البدائيين: أصل الموسيقي، اللغة، والعقل، والجسم، 2006).

(15) Claudette Kemper Columbus. (المشهد الصوتيّ في سياق حياة الأنديز، 2004).

(16) Stacie King and Gonzalo Sanchez Santiago. (المشاهد الصوتية اليومية في واهاكا، المكسيك، 2011).

(17) S. Houston and K. Taube، (آثار الحواس: التصور والتعبير الثقافي في أمريكا الوسطى القديمة، 2000).

الفصل الرَّابع

طقوس المشهد الصوتيّ

يرى معظم البريطانيين أنَّ جُزر أوركني بعيدة وغريبة نوعاً ما، حيث تبعُد أكثر من 530 كيلومتراً من لندن، وأكثر من 200 كيلومتر من إدنبرة. مع أنها تبعُد عشرة أميال فقط شمال قرية جون أُوغروتس التي تحدُّها جنوباً، إلا أنَّ الوصول إليها يحتاج إلى القيام برحلة أو ركوب العبَّارة بعيداً عن البرِّ الرئيس. ولكنْ في العصر الحجريِّ الحديث، أيْ منذ ما بين 6.000 و4.000 سنة، كانت أوركني أبعَد ما تكون عن هامش الحياة البشرية في الجزر البريطانية؛ فقد كانت، ولو لفترة وجيزة، واحدةً من المراكز الحضارية في أوروبا. هنا، على بُعد بضعة أمتار من أمواج شمال الأطلسيِّ، التي تعصف بها الرياح

الغربية، تقع إسكارا براي وهي قرية، مثيرة غارقة في القِدم، لاتزال بُيوتها ذات الأسوار موجودةً بشكل كامل مع المداخن والأثاث الحجريِّ مثل الأسِرَّة والخزائن. وعلى بُعد بضعة أميال فقط إلى الجنوب الشرقيِّ، هناك توجد الدوائر الحجرية(*) اللافتة للنظر، في ستِنس وبرودگر؛ وبالقرب من مايشو؛ المقبرة الضخمة ذات الممرات، حيث ترسل الشَّمس إليها شعاعاً عبر ممرٍّ صغير يضيء حجرتها الداخلية وقت الانقلاب الشتويِّ(**). وهي تقع في مدرج طبيعيٍّ خلاَّب من التلال والبحيرات والخلجان.

ربما هنا، أكثر من أيِّ مكان آخر على بُعد آلاف الأميال حولها، نستطيع أنْ نقدِّر التحول الأساسيَّ الذي حدَثَ في تاريخ البشرية؛ فخلال العصر الحجريِّ الحديث، لم يعُد أسلافنا مضطرين للتعامل مع العالم كما وجدوه، فيكتفون بالبحث عن المأوى والإلهام الروحيِّ في الطبيعة، بل أنشأوا مبانيهم الضخمة، التي لم تكن مجرد أماكن مادية فقط، بل من المؤكد أنها كانت أيضاً مكونات لحياة طقوس معقَّدة؛ فالأماكن قادرة على خلْق تجارب حسيَّة متعددة غير عادية.

(*) الدائرة الحجرية: هي نُصب من الحجارة الكبيرة الضاربة في الأرض تشكل بمجموعها دائرة، شُيِّدت في أماكن كثيرة من العالم على مرِّ التَّاريخ لأسباب عديدة مختلفة. (المترجم)

(**) الانقلاب الشتويُّ: حدَثٌ فلكيٌّ يقع بين 20 و23 ديسمبر من كلِّ عام في نصف الكرة الشَّماليِّ، ومن 21 إلى 23 يونيو في نصف الكرة الجنوبيِّ، وهو أنْ تكون الشَّمس في أبعد نقطة ممكن أنْ تصل لها في نصف الكرة الشَّماليِّ، ويكون ذلك اليوم أقصر نهار وأطول ليل في العام. (المترجم)

على الرغم من أنَّ بدايتها كانت عن غير قصد، وعلى الأرجح، نشأتْ كنوع من الضجيج. قبل عشراتِ الآلاف من السنين، سمع الرجال والنساء والأطفال في العصر الحجريِّ القديم أنواعاً من الأصوات آتيةً من الطبيعية، في الكهوف أو الوديان أو الغابات. ووضَع سكان جزر أوركني في العصر الحجريِّ الحديث، برغم ذلك، المباني الحجرية في تصاميمهم، وأصبحت صخور الميغاليث تمثل تماماً هويتهم الصوتية الجديدة، التي أظهَرت براعة الإنسان الجديد على المشهد الصوتيِّ الطبيعيِّ.

بطبيعة الحال، نحن لا نعلم ما إذا كانت الآثار في العصر الحجريِّ الحديث في جزر أوركني - أو أيٍّ منها في مكان آخر - قد بُنِيَت خصوصاً من أجل خلْق المؤثراتِ الصوتية الجديدة، ويبدو ذلك من غير المحتمل، ولكننا على يقين شبه تامٍّ بأنه لم يكن أحدٌ يعيش في الدوائر الحجرية أو المقبرة ذات الممرات؛ وذلك ببساطة لأنه لم يُعثر على أيِّ آثار للمعيشة هناك[1]. كانت هذه أماكن غير مألوفة، ومن المؤكد أنَّ أحداثاً غير مألوفة وقعَتْ بها.

كيف كانت هذه الأحداث؟ مرة أخرى، نحن لا نعلم على وجه التحديد! ولكنَّ الدرس المستفاد من الإثنوغرافيا هو أنَّ معظم الثَّقافات، والطقوس هي أمور حسية متعددة؛ وعندما تدخُل إلى مواقع العصر الحجريِّ الحديث في جزر أوركني فإنها تبدو قليلاً مثل مدرَّجات المسرح، قادرةً على خلْق تأثيراتِ الضوء

أو الروائح الغريبة، وتشجِّعنا على التعامل معها بطرق غير مألوفة. إذا كان الناس قد استخدموا هذه المساحات قبل 4.000 أو 5.000 سنة ولاحظوا أنَّ هذه المباني التي أحاطت بهم قد خلقَت مؤثرات صوتية لافتة للسمع، فلابدَّ أنها أغرتهم لاستثمارها.

ولكن كيف أُستثمرت بالضبط؟ أكانت هذه أماكن جعلها أسلافنا تدوِّي بضجيج مذهل، أم كانت مجرد مأوى نشدوا فيه الهدوءَ والحرمانَ الحسيَّ؟

نستطيع العثور على أول الأدلة المحيرة التي قد تساعدنا على الإجابة عن هذا السؤال في سلسلة أحجار برودگر. إنها مكان مذهل، عبارة عن دائرة كبيرة، بقُطر حوالي مائة متر، محاطة بإتقان بحجارة منتصبة بلغ عددها سبعةً وعشرين حجراً، بعضُها يُقدَّر بطول أربعة أمتار، جميعها محاطة بخندق دائريٍّ أكبر من قِطَع الصخور الصلبة. مثل هذه الخنادق شائعة جدّاً في الدوائر الحجرية، ولكنها أحياناً تكون مع ساتر ترابيٍّ، يخلق بدوره حواجز أكبر، وكلما كان الساتر أطول، شكَّل «حاجزاً» فعّالاً يمنع أصوات المشاهد الطبيعية المحيطة بها، ويخلق نوعاً من «ظِلٍّ» الصوت داخل الدائرة. إلَّا أنه في برودگر لا يوجد ساتر مرتفع، بل إنَّ الموقع كله مفتوح على المناظر الطبيعية المحيطة به، حتى إنَّ أحد علماء الآثار وصفَه بأنه يعطي انطباعاً بكونه ليس بناءً، بقدْر ما هو ببساطة «تجمَّع من الأرض»[2].

مع أنه عندما وُضعت هذه الأحجار هناك في بادئ الأمر، لم تكن سبعة وعشرين حجراً منتصباً، بل ستين ونيِّفاً؛ ما مِن شأنه فتح مساحة مغلَقة أكثر من ذلك بكثير. قد لا تكون مغلقة تماماً، لكنها تكفي على الأرجح لخلْق صوتياتٍ مختلفة عندما تدخلها. حتى الآن، إذا وقفتَ في الوسط تماماً في يوم معتدل الطقس، فمن الممكن سماع ارتداد أصداء متميزة داخل الدائرة إذا صفَّقْتَ أو صرخْتَ بصوت عالٍ بما فيه الكفاية[3]. «والتأثير سيكون أكثر وضوحاً إذا كنتَ تقرع طبْلاً، عندها تبدو الأصداء وكأنها ترجع إليك من جميع أنحاء الدائرة، والابتعاد عن مركز الدائرة يقلل التأثير؛ أمّا الانتقال إلى خارج الدائرة، فيُفقِد هذا التأثير تماماً». حجارة برودگر المنتصبة منحوتة إلى حدٍّ ما مِن كلا الجانبين، بينما تظهَر أحجار ستونهنج ذات سطوح أكثر سلاسة على الجانبين من الداخل. ربما كانت هذه الميزة مجرد تصميم فقط، ولكنَّ للأسطح الملساء دوراً بالتأكيد في أنْ تجعل لأحجار ستونهنج المنتصبة تأثيراً أفضل في ارتداد الصوت إلى المركز.

لذا، فإنَّ جزءاً من شعور الوقوف في الدوائر الحجرية خلال بعض الطقوس في العصر الحجريِّ الحديث، يُعد تجربة صوتية سهلة؛ إذ يحدث تحوُّل فني عندما تدخل الدائرة من الأصوات المحيطة للعالم الطبيعيِّ؛ أصواتُ البحر أو الرياح، دعنا نَقُل إنها مجموعة أصوات احتفالية أكثر احتواءً وسيطرةً في الداخل.

التأثير في المقبرة ذات الممرات في مايشو أكثرُ وضوحاً، فحجرة الدفن نفسها مصنوعة من الجدران الحجرية الجافة وألواح مسطحة كبيرة، ولكنَّ الهيكل كله مغطىً بكومة من الطين وطبقة من العُشب[4]؛ مما يوفر عازلاً فعالاً للصوت، قد يتسرب القليل فقط من الضجيج من الغرفة أو يدخل من الخارج، إلا أنه سيكون من الخطأ الافتراض أنَّ قبراً مثل هذا يمكنه أنْ يخلق حلقة دائمة من الهدوء التام في الموقع حوله مباشرة، لا يقطعه إلَّا زعيق طيور النَّورس.

في البدء، لا يبدو قبر مايشو وأمثاله مكاناً لدفن الموتى ونسيانهم، بل من المرجح أنَّ الناس دخلوه طواعيةً باستمرار، وكأنها زيارة لبقايا الأسلاف في الداخل، بل لتؤخذ خارجاً أحياناً، ربما للمشاركة في بعض الأنشطة الاحتفالية الحياتية. يبدو أنَّ الدخول والخروج قد تكرر مراراً بوصفه دلالة على النشاط الذي كان يُجرى بانتظام في الداخل[5]. وإذا كان الأمر كذلك، فإنَّ جزءاً من هذا يكون قد سُمِع، حتى في الخارج، حيث لا يوجد عزل كامل للصوت. وإذا تسرَّب الصوت للخارج، كان مع ذلك بطرق غريبة. أظهرت التجارب التي أُجرِيَت في مواقع في آيرلندا وجنوباً في أُسكُتلندا أنه لم تُحجَز كلُّ الأصوات من حجارة القبر، بل حُصِرَت الأصوات عالية التردد في الغالب، بينما تسرَّب الضجيج ذو التردد المنخفض من الناحية الأخرى؛ لذا لو كنتَ تقوم بشيء ما في داخل القبر مثل

قرع الطَّبل، فإنَّ الدقَّ العادي الذي ستولِّده سيتغير، والشخص الذي يقف خارجاً خلف حجارة القبر أو على جانبيْه سيسمع شيئاً ما أعمق من هذا بكثير، في الواقع، سيكون شيئاً عميقاً وغريباً أيضاً؛ لأنه يبدو كما لو أنه ظهَر من الأرض نفسها، لا من القبر[6].

قبل آلاف السنين، تجمَّع هؤلاء الناس خارج هذه الأحجار الأثرية الضخمة، في حين كان بعضهم الآخر مشغولين داخلها بالاستماع إلى شيء ما قد يكون أمراً مشوَّهاً، وربما مربكاً، أو نوعاً رديئاً من الصوت مقارنةً مع ما جُرب في المركز الخفيِّ من غرفات الدفن هذه.

كانت أعماق هذه الأحجار الأثرية الضخمة شيئاً جديداً في تاريخ البشرية، مساحة من الهدوء من صُنع البشر، على الرغم من أنها قد لا تظل هادئة لفترة طويلة. على سبيل المثال، كان من السهل استخدام هذا الهدوء الاصطناعيِّ بوصفه صفحة فارغة لرسم مشهد صوتيٍّ جديد تماماً. الجدران الحجرية الجافة لأحجار القبر ذات أسطح ملساء ومثبتة بدقة معاً، في وضع مثاليٍّ لعكس الصوت بكفاءة، وبشكل أكثر تحديداً، يشكل جدرانها المستقيمة ذات السطح الأملس وضعاً جيداً لخلق ما يُسَمَّى «موجة دائمة» من الصوت، عندما يقوم الصوت بدمج نفسه مرة أخرى ويتراكم في طبقات معقَّدة. ابدأ في التحدث بصوت عالٍ، اصرخ أو غنِّ في هذه التجاويف ذات الهندسة الدقيقة، وقتها لن تستغرق وقتاً

طويلاً قبل أنْ يعود إليك التأثير الهادر، الذي تراكَم في حجم كبير وكثافة[7].

لذلك تُعد هذه الأماكن صاخبة جدّاً. مع ذلك، ماذا لو، بدلاً من خلْق حالة من الفوضى الصوتية، قام الناس في العصر الحجريِّ الحديث الذين تجمَّعوا هنا باستخدام هذا الصوت الاصطناعيِّ لخلق تأثير أكثر تحكُّماً؟ لقد اكتُشف أننا إذا بدأنا قرع طبل واحد قرعتين في الثَّانية وسط غرفة الدفن هذه، فإنَّ توقيت الأصداء يكفي لتحريك حلقة التأثيراتِ لا بصوت عالٍ فحسب، بل تكون في الوقت نفسه ذات تأثيراتٍ منومة أيضاً! وقد تساءل بعض علماء الآثار عن هذه التأثيراتِ المنومة، ولاحظوا أنَّ التردد النغميَّ الصادر يحدث أنْ يتزامن مع الترددات نفسها التي يمكن أنْ تضع الدماغ البشريَّ في حالة وسطى بين اليقظة والنوم؛ تلك الحالة التي تثير لدينا أقوى اللحظاتِ للصور الذهنية الحية والهلوسة[8].

وفي الوقت نفسه، ظهر شيء آخر لا نستطيع أنْ ندركه في الواقع: صوت دون مدى السَّمع البشريِّ يؤثر فينا أيضاً، وهذا يسمى «تَحْتَ الصَّوت»، وقد يجعلنا نشعر بضغط في الأذن الوسطى، ويسبب لنا صداعاً طفيفاً، وقد يسبب رعشة قليلة في أقدامنا. قبل بضع سنوات، في غرفة الدفن كامِستر رَاوند في منطقة كِثنس في البرِّ الرئيس الأُسكُتلندِيّ غير البعيدة عن أوركني، تعرَّض بعض المتطوعين لرشقاتٍ قصيرة من «تَحْتَ الصَّوت» التي سبَّبَتها دقات

الطبول، وذكروا أنهم شعروا بالدُّوار، وفي بعض الحالات، أحسُّوا أن أجسادهم ترتفع عن سطح الأرض! مرة أخرى، نحن لا نعرف إنْ كانت هذه جزءاً مصمماً بشكل قصدهُ بناة العصر الحجريِّ الحديث أنفسهم، ولكن لو كنتَ مسؤولاً عن بعض الطقوس هناك، فإنها سوف تغريك لتضيفها للقيام بكلِّ ما يمكن لإثارة التجارب الخارقة للطبيعة[9].

حتى الآن، نفترض أنَّ غرف الدفن مثل مايشو لم تكن من الأماكن التي وارى أناسُ العصر الحجريِّ الحديث فيها موتاهم في سلام وهدوء، ولكنهم انضموا إليهم في فترات للقيام بطقوس صاخبة وربما مسبِّبة للهلوسة. ولكنَّ ثمة احتمالاً آخر هو أنَّ هذه الأماكن كان يسودها الهدوء دائماً، حتى أثناء زيارتها، فبدلاً من مجيء الناس إلى هنا للهذيان في مجموعات، جاءوا ليكونوا وحدهم تماماً، ليكونوا في نوع من العزلة الروحية، والدليل على هذا الاحتمال يأتي ليس من أوركني قبل 4.000 أو 5.000 سنة، ولكن من فرنسا في العصور الوسطى.

بالقرب من قرية كونك، في المحافظة الفرنسية القديمة أوغويغگ، هناك أسطورة رائعة، سقطت من الذاكرة الشعبية، ولكنها بقيت حيَّة فقط في بعض الكتب المنسيَّة في المكتباتِ القديمة، تقول الأسطورة إن اثنين من العمالقة قُتِلا، وسُجِّيَ جسداهما في قبر من قبور عصور ما قبل التَّاريخ في مكان خفيٍّ قريب. بعد دفنهما

في هذا القبر لأيام متعددة، قام العملاقان فجأةً من الموت، وكانا ممتلئين بقدرة استبصار مثل الحلم عن المستقبل، كأنهما بطريقة أو بأخرى وُلِدا من جديد. ثمة قصص مشهورة عن الإحياء بعد الموت بطبيعة الحال! ولكن المثير في هذه القصة أنها واحدة من حكايات مشابهة جدّاً ظهرت في مخطوطة من القرن الحادي عشر الشهيرة، كتاب «معجزات القديس فوي»، الذي كتبه بِرنَرد إنجِه، ووقعت في هذه القرية نفسها «كونك».

تشير هذه الحكايات إلى ممارسة طقوس الاحتضان؛ المكان الذي يلجأ اليه الناس للسُّبَات فيه، وربما لتجديد قواهم. وبالفعل، اعتاد الناس المجيء إلى كونك بانتظام حتى أواخر القرن الرَّابع عشر، وذلك ببساطة من أجل الاستلقاء فيها لأيام متعددة أو في مكان قريب من حرَم الكنيسة؛ أملاً في تلقِّي العلاج من القديس المحليِّ، الذي يبدو أنه يملك نوعاً من الاستبصار الحالم[10]. وأثناء حدوث هذا، لا تزال هناك صخور أثرية ضخمة قريبة؛ لذا يبدو من الممكن تماماً أنَّ هذه الممارسة المسيحية استأثرت بقوة هنا؛ لأنه مكان ذو صدى جيد، المكان الذي كانت تقام فيه الممارسات الوثنية بشكل أو بآخر لقرون متعددة.

وقد قدَّم لنا الباحث الإيطاليُّ فرانشِسكو بِنوزو بضع أدلة مثيرة تدعم هذه الفكرة عن المقابر بوصفها أماكن للاحتضان من أسماء بلهجات مختلفة، وأجزاء أخرى من الكلام؛ فأشار إلى أنَّ كلمة

«كهف» في الكثير من اللغات الأوروبية تأتي من جِذر مشترك يعني «الاختفاء»، وفي وقت لاحق، أصبحت في اللغة اللاتينية: شيء ما يعني «حجرة»، وفي اللغة الألمانية القديمة المتأخرة قد تُتَرجم الكلمة ذات الصلة إلى «منزل الموتى»، بينما في الأيرلندية القديمة تقترب من معنى «مكان اختباء» و«هدوء»، وفي اللغة الويلزية القديمة هي بمعنى «حُلم». بعبارة أخرى، فإنَّ المعاني المختلفة التي من وجهة نظرنا تشمل معاً فكرة الظلام، ومكان الاختباء، والهدوء والحلم[11]، تشير كلها إلى استعمال ألطف بكثير، وأكثر هدوءاً، وأكثر شيوعاً لمعنى المأوى المعزول عن العالم الخارجيِّ.

لذا، أليس هذا ما حدث من قبل في أوركني، في أحجار مايشو الداخلية، عندما زحف الناس داخلها، ليس للطبول والغناء، ولكن للراحة والحلم؟ ربما. كانت أوركني جزءاً من الجزر البريطانية التي سقطَت تحت سيطرة الإسكندنافيين متأخِّراً في تاريخها. ونحن نعرف أنه في بعض الثَّقافات الأوروبية الشَّمالية قديماً، كان الفتية يعتقدون أنهم بحاجة لمدة من السكون قبل الدخول إلى مرحلة الرجولة، شيء ما غالباً يتضمن الاستلقاء لأشهر متعددة بالقرب من المدفأة بوصفها نوعاً من الطقس السباتيِّ، نسخة متطرفة من سبات المراهقين في غرف نومهم[12]؛ لذا نستطيع بالتأكيد تخيُّل شيء ما مثل ممارسات «الاحتضان» في فرنسا في القرون الوسطى، ظهرت

أيضاً في شمال أوروبا، وإنْ كانت في هذه الحالة أبعد في الزمن.

نحن لن نعرف القصة كاملة، ما إذا كانت آثار أوركني من العصر الحجريِّ الحديث، أو أيِّ مكان آخر، أماكن للضجيج أم أماكن للهدوء؟! ما نعرفه هو أنها كانت أماكن استطاع البشر اكتشافها وتمكَّنوا من السيطرة على المشهد الصوتيِّ الطبيعيِّ فيها، وربما خلقوا مشهداً جديداً بالكامل خاصّاً بهم، وهذا مجرد تخمين عقلانيٍّ أنَّ السيطرة على هذه المشاهد الصوتيّةِ الجديدة بحدِّ ذاته- أو على الأقل ممارسة البشر لطقوس استدعتها- كان مُهمًّا جدًّا.

لم يكن يُسمَح للجميع ودون استثناء بدخول القبر في مايشو، بل ربما سمح لحوالي عشرين شخصاً في الحجرة الداخلية في المرة الواحدة؛ لذا فقد دخل بعضهم ولم يدخل آخرون، وهناك من شعر بالتجربة المباشرة للأصوات والروائح والمناظر أو أيًّا كانت تلك الطقوس، وثمة من سمع فقط قرقعة مكتومة غامضة في الخارج، وكان هذا شيئاً لو إنه حدث بالفعل، يعكس ويعزز الطبقاتِ الاجتماعية. ومادام ليس لدينا أيُّ فكرة عمَّا إذا كان ثمة رجال أو نساء في أوركني العصر الحجريِّ الحديث قد قاموا بأعمال مثل الكهنة، مع المعرفة والمهارات اللازمة لإدارة استخدام الطقوس في هذه المواقع المذهلة، فنستطيع أنْ نخمن أنه كان هناك أشخاصٌ مثلهم؛ أشخاص غامضون، ربما، تحكَّموا بالصوت بأنواع من الطرق الرائعة و«السرية».

الهوامش:

(1) Aaron Watson، (تحوُّل الأصوات: الصوتيات والآثار والطقوس في العصر الحجريّ الحديث في بريطانيا، 2001).

(2) Aaron Watson، (الصوت غير المتعمد، آثار الصوتيات في العصر الحجريّ الحديث).

(3) المرجع السابق.

(4) Anna Ritchie، (أوركني في عصور ما قبل التّاريخ، 1995).

(5) Aaron Watson، (تحوُّل الأصوات).

(6) Aaron Watson and David Keating، (الهندسة المعمارية والصوت: التحليل الصوتيُّ لآثار عصر ما قبل التّاريخ الصخرية في بريطانيا، 1999).

(7) Aaron Watson، (تحوُّل الأصوات).

(8) Paul Devereux، (الآذان والسنوات: الجوانب الصوتية المتعمدة في العصور القديمة).

(9) Aaron Watson، (تحوُّل الأصوات).

(10) Francesco Benozzo، (الأصوات في الكهف الصامت: من منظور الأعراق اللغوية في عصور ما قبل التّاريخ، 2012).

(11) Benozzo، (الأصوات في الكهف الصامت).

(12) Benozzo، (الأصوات في الكهف الصامت).

الفصل الخامس

ظهور الشامان

بالمعنى الدقيق للكلمة، ينتمي الشامان إلى وسط آسيا، وتحديداً إلى رعاة الرنَّة في سيبيريا وأجزاء من الصين وكوريا. مع ذلك ما زال الشامان- رجالاً، وأحياناً نساء، وهُم الذين يدخلون في حالة شبيهة بالنشوة؛ في محاولة للاتصال بعالم الأرواح- موجودين في جميع أنحاء العالم. وتاريخيًّا، وُجِدَت هذه الطبقة الخاصَّة من الناس الذين يستخدمون إمَّا العقاقير أو الموسيقى الإيقاعية، أو كلتيهما، من أجل التواصل مع الأرواح؛ ومن ثَمَّ العودة إلى رُشدِهم لشفاء المرضى والحيوانات أو التحكم بهم أو تغيير الطقس، في شكل أو آخر أينما كانوا، في مجتمعات الصيد وجمع الثمار، وعند الهنود الحمر

من ولاية كاليفورنيا، إلى شعب الإنويت في ألاسكا، وقبيلة بُشمَن في جنوب أفريقيا، وقبائل منغوليا الداخلية، فإن هذه الممارسة للوصول إلى نوع من حالة الانتشاء هي الأكثر انتشاراً.

أظهرت نتائج استطلاع أُجري بين نحو 500 ثقافة مختلفة أنَّ 90 في المائة على الأقل من هذه الثَّقافات لديها ما يمكن أنْ نسميه سمات «شامانية» على نطاق واسع جدّاً[1]. وهذا الأمر على قدْر من الأهمية إذا كنا نحاول فهم دور الصوت في أواخر عصر ما قبل التَّاريخ. في أواخر العصر الحجريِّ القديم، والعصر الحجريِّ الحديث- قبل حوالي 20.000 و4000 سنة- كانت حياة معظم البشر، مثل رعاة الرنة في سيبيريا اليوم، تقوم على الصيد وجمع الثمار؛ لذا ليس من المبالغة تخيُّل أنه بين الأسلاف في عصور ما قبل التَّاريخ عندما بدأوا تطوير الحياة الدينية والشعائر والطقوس كان لمجموعة مختارة من الناس على الأقل قليلاً مثل الشامان دور مركزيٌّ في هذه الشؤون.

عندما ننظر إلى أعمال الشامان اليوم من كثب، فنحسُ بالتوافق السهل بين قرعهم للطبول وتعاويذهم، التي غالباً ما تُطلَق في الأماكن المظلِمة، مع ما كان عليه مجتمع العصر الحجريِّ الذي تهيمن عليه مجموعة غنية من المعتقدات الخارقة للطبيعة. هنا يبرز سؤال واحد هو: أكانت طرق هؤلاء الناس الشبهيين بالشامان في استخدام الصوت وسيلةً لبسط السلطة والنفوذ على إخوانهم

من بني البشر؟ وبعبارة أخرى: إلى أيٍّ مدى استخدم الممارسون المَهرة الصوت- القوة الكبيرة للترابط الاجتماعيّ كما نوقش سابقاً- بوصفه وسيلة لتحديد الانقساماتِ الاجتماعية والثقافية الجديدة وتعزيزها، أو حتى التراتبات الهرمية؟ للإجابة عن هذا السؤال علينا البحث من كثب عمَّا يحدث عندما يدخل الشامان بالنشوة. بطبيعة الحال، لا تتشابه الطقوس الشامانية سِوَى أنَّ حكاية مفصلة، عمرها الآن أكثر من مائة سنة، أصبحت حكايةً كلاسيكيةً تُروى عن هذا الأمر.

جاءت الحكاية مِن والدامور بوگورِس، الكاتب الروسيّ الشاب الذي نفاه النظام القيصريُّ الاستبداديُّ إلى سيبيريا بسبب آرائه التقدمية، وبينما كان يواجه وحده هذا المأزق العصيب، كرَّس باوجور نفسه لدراسة السكان الأصليين هناك- خاصة في تشوكشي، الذين تقوم حياتهم على رعي الرنة في رقعة واسعة من معظم الشَّمال الروسيِّ، وفُتِن بلُغَتهم ونمطِ حياتهم، وربما الأهم من ذلك كله، ديانتهم، وسرعان ما أدرك مدى أهمية الشامان بالنسبة إلى تشوكشي، ومهارة الشامان في بثِّ الصوت، ليس فقط لاستدعاء الأرواح، ولكن أيضاً لخلق جوٍّ إيحائيٍّ غنيٍّ.

يروي، على سبيل المثال، في إحدى الليالي التي أمضاها يأكل في مخيم تشوكشي:

بعد الانتهاء من وجبة المساء، رُفِعَت الأباريق والأطباق إلى الخيمة الخارجية، ودخل جميع الناس الذين يرغبون في أنْ يشهدوا جلسة استحضار الأرواح غرفةً داخلية، كانت تُغلق بعناية ليلاً.

عندما يكون الجميع داخل الغرفة الداخلية الصغيرة، تُطفَأ المصابيح، ويُشعِل الشامان تبغَه اللاذع، ويبدأ في العمل.

في البداية، يقرع الطَّبل ويغنِّي بإيقاعاتٍ تمهيدية بصوت منخفض، ثم يزيد صوته تدريجيّاً، وسرعان ما يملأ الغرفة المغلقة الصغيرة بصخب عنيف... تدوِّي الجدران الضيقة من كلِّ الاتجاهات... والأكثر من ذلك، يَستخدم الشامان طبله لتعديل صوته، فتارةً يضعه مباشرةً أمام فمه، وتارةً يحوِّله بزاوية مائلة، وفي كلِّ الوقت يقرعه بعنف، بعد بضع دقائق، يبدأ مفعول هذا الضجيج يعمل بشكل غريب على المستمعين الجاثين على الأرض، وقد حُشِروا معاً بوضع غير مريح تماماً. يبدأون في فقدان القدرة على تحديد مصدر الأصوات، وتقريباً من دون أيِّ قدرة على التخيل، يبدو أنَّ الغناء والطَّبل ينتقلان مِن زاوية إلى زاوية، أو ينتقلان دون تحديد مكانٍ على الإطلاق.

ثم لا تلبث الغرفة أنْ تترع بالأرواح الطائرة في الهواء:

> وتأتي «الأصوات المتفرقة»... مِنْ جميع الجهات في الغرفة، فيُحدِث تغيُّر مكانها إيهاماً كاملاً للمستمعين. تكون بعض الأصوات خافتة في البداية، كما لو أنها قادمة من بعيد؛ ثم تزداد قوةً، وهي تقترب تدريجيًا، في النهاية تندفع داخل الغرفة، وتمرُّ عبْرها وتخرج، وتتضاءل، إلى أنْ تختفي بعد مسافة بعيدة، أصوات أخرى تأتي مِن أعلى، تمرُّ خلال الغرفة ويبدو أنها تسير تحت الأرض، حيث سُمِعَت كما لو أنها كانت في أعماق الأرض[2].

تحقيق الشامان لهذا التأثير، بمساعدة بعض المبادئ الأساسية الصوتية وخلْق جوٍّ إيحائيٍّ في ذلك المكان الصغير المحموم، أمرٌ مدهش حقًّا. ومن الواضح أنَّ الناس تحت ضوء الشَّمس في ذلك اليوم البارد عرفوا قدرة الشامان على التكلم البطنيِّ، وخسَر بعضاً من قدرته. تحدَّث بوگورِس إلى أناس تشوكشي الذين قالوا إنهم يعرفون أنَّ حيل الشامان «لم تكن حقيقية بشكل مطلق». وكان من المفهوم أيضاً أنه في الظلام يُستفاد من المساعدين البشريين[3] مثل الروحيين في العصر الحديث. أضاف تشوكشي، مع ذلك، كانت العروض الشامانية ولا تزال «رائعة للغاية»[4]. يفترض بوگورِس أنها أثَّرَت في المستمعين؛ لأنها لم تكن مجرد أصوات عشوائية، بل كانت أصواتاً لها معنى في معتقدات تشوكشي، الذين كانوا يعدون كل شيء في الطبيعة يُحتَمل أنْ يكون حيّاً، والأرواح فيه دائماً كامنة،

وعلى استعداد أنْ تنطلق من هذا الجماد المفترَض.

قد تأخذ هذه الأرواح أشكالاً مادية مختلفة مثل ما يقوم به مغيِّرو الأشكال(*)، إلا أنها تكون في معظم الأحيان غير مرئية، ويشعر بها الناس فقط عن طريق الاستماع إلى أصواتها[5]؛ لذا قدم صوت الشامان الصغير من المتلاعب به، وقرع الطَّبل في الظلام الدامس أداةً يقدِّم بها لهؤلاء المجتمعين حوله الإحساس الذي كانوا يتوقعونه بالضبط.

نركز في دراسة الشامانية، على أنَّ الشامان عادةً هو أو هي الشخص الذي يدخل في النشوة العميقة، ويتداعى ويهذي و«يطير» بين الأرواح، أو بعبارة أخرى، يبدو أنه يشعر بالعالم الآخر بشكل مباشر. ولكن في الحقيقة، أن المثير للاهتمام أكثر هو تأثير كلِّ هذا على أولئك الحاضرين. لا يحتاج معظم الناس حتى اليوم إلى ذلك الإحساس بالتسامي الكامل أو تغير حالة الوعي من أجل الاستغراق في العبادة.

وكما وصفهم عالما الآثار دَيفِد لويس ويليامز، ودَيفِد بِرس: «فهم على استعداد للشعور بإحساس الآخرين بوصفه دلالة على العالم الخارق ويتعلقون بالاعتقاد والممارسة الدينية»[6]. الأمر المثير، كما لاحظ والدامور بوگورِس، خلال طقوس العائلة في

(*) تغيير الأشكال أو الانسلاخ: مصطلح من الأساطير والفولكلور، يتمثل في القدرة على تحويل الكائن جسدياً إلى أي شكل آخر. وعادة ما يتحقق هذا من خلال قدرة المخلوقات الأسطورية المتأصلة، أو استخدام تعاويذ سحرية. (المترجم)

ذبح حيوان الرنة لدى تشوكشي، أنَّ الجميع- وليس فقط الشامان، بل الأشخاص العاديين من الرجال والنساء والأطفال أيضاً- يقرعون الطبول «استدعاءً» للأرواح «في محاولة لحمْلها على أنْ تدخل أجسادهم.

«فهم يقلِّدون الشامان، ينطقون صرخات حيوانات مختلفة، ويجعلون من الضجيج الغريب المُتخيل سمةً (للأرواح)، التي تظهر من حركة الشفاه المهتزة حين يهتز الرأس بعنف»[7].

وفي أحيان أخرى، تقوم الأُسَر في لحظة واحدة بالصراخ معاً بأعلى أصواتهم؛ لإبعاد الأرواح الشريرة. إذاً فالشامان لا يحتكر القوة الروحية وتكمن أهميته في أنه يقدم للآخرين نموذجاً لكيفية ممارسة المعتقدات واستمرارها، وهو يحافظ على تأثيره من خلال عرض قدراته الخاصة، بما في ذلك، بطبيعة الحال، القدرة على «قذْف» صوته في الظلام؛ وهذا هو السبب في أنْ تشوكشي تقيم المسابقات بين الشامانات؛ ليثبت كلٌّ منهم أنه الأفضل والأكثر قوةً في إطلاق العنان للأرواح، أو التحكم فيها[8]، وبطبيعة الحال تكون المكانة الاجتماعية، ومن ثّمَّ الحياة الرغيدة من نصيب الشامان الذي يقدِّم العرض الأكثر إبهاراً للجمهور.

علينا أنْ نكون حذرين حقّاً، ونحن نسقط هذا النوع من السلوك الذي يعود إلى عصور ما قبل التَّاريخ ونفترض أنه يعمل

تماماً بالطريقة نفسها الآن. تعطينا الدراسات الأنثروبولوجية عن مجتمعات عصر الصيد والالتقاط أدلة عن الماضي، ولكنها ليست مؤكدة. وحتى مع ذلك، عندما تستمر ظواهر مماثلة في الظهور في أجزاء مختلفة من العالم، تشير إلى درجة من التجربة المشتركة التي كانت في القدم. وثمة عناصر الشامانية التي هي- وبلا شك- مميزات عامة في المعتقد الدينيِّ.

كان في الشرق أو الغرب، أو الشَّمال أو الجنوب حاجة مشتركة وشبه مؤكدة لأسلافنا لجعل معنى لذلك الحلم أو الهلوسة الذي شعروا به بأنفسهم، أو شاهدوه في آخرين. كان الصوت بوصفه وسيلة للعالم الروحيِّ أو الإلهي، سمةً سائدةً ورائعةً أيضاً من الثَّقافة الإنسانية.

وبشكل طبيعيٍّ، وصلنا مع مرور الوقت إحساسنا بهذه الأشياء بثقافتنا الخاصة ونُظم قيمنا؛ وهي عملية بطيئة ومعقدة يُطلق عليها «تدجين النشوة»[9]. ولكن حتى بَعد آلاف السنين، عندما تباينَت هذه الطقوس بالفعل إلى دياناتٍ مختلفة كليًّا، فإنَّ المهارات اللازمة لإدارة هذه العروض أصبحت أكثر مؤسسية، ولا نزال، مع قليل من المخيلة، نجد بعضاً من بقايا الممارسات القديمة.

جاء إلينا من العصور المسيحية الوسطى مثالٌ جميل عن الخدع الصوتية التي تحمِل تشابهاً غريباً لممارسة الشامان من «قذف الأصوات»، مازال يؤدَّى في طقسٍ من طقوس مسهبة تقام في

الكاتدرائية الإنكليزية لمدينة وِلز. في الوقت الحاضر، أثره جذاب أكثر من كونه مهيباً. لكنه مازال يعطينا لمحة تبين كيف بدأت الطقوس بطريقة منظَّمة في القرن الثَّالث عشر، حينما اعتقد العامة من الرجال والنساء والأطفال المؤمنين أنهم سمعوا شيئاً خارقاً.

يجتمع الناس سنويّاً في يوم محدَّد من أيام فصل الربيع، خارج الواجهة الغربية لتلك الكاتدرائية المذهلة. الكاتدرائية نفسها ليست كبيرة جدًّا- ساحة الكاتدرائية لا تزيد على نصف اتساع، دعنا نَقُل، كاتدرائية نوتردام في باريس- ولكن الواجهة الغربية الخارجية هي تقريباً بعرض نظيرتها الفرنسية، مغطاة من الأعلى إلى الأسفل بحوالي 300 تمثال للملوك والقديسين والرسُل، والأساقفة، والملائكة، وفي منتصف القمة، تمثال المسيح نفسه[10].

التأثير مذهل، وكان أكثر من ذلك عندما أُكمِل بناؤها منذ ما يقرب من 800 سنة، وقد صُبِغت التماثيل والفجوات بألوان جذابة، منها: الأحمر، والأخضر، والذَّهبي على وجه الخصوص؛ فصارت صفحةً عملاقة منتصبة من مخطوطة مضيئة.

هذا المهرجان غير العادي للعيون مذهل بحد ذاته، ولكن في يوم أحد الشعانين[*]، تكشف الواجهة بوضوح قوتها الخفية، وتنفجر فيها الحياة من خلال الصوت. وأثناء تجمُّع الحشد بهدوء

(*) أحد الشعانين يوم في الديانة المسيحية يرمز الى ذكرى دخول يسوع مدينة القدس، يكون يوم الأحد الأخير قبل عيد الفصح أو القيامة. (المترجم)

في الخارج، يقف موكب جوقة الكاتدرائية ورجال الدين بجانبهم، ويبدأون بالغناء واللحن الافتتاحيِّ من المزمور الرَّابع والعشرين:

للرَّبِّ الأرض وملؤها.
المسكونة، وكلُّ الساكنين فيها
لأنه على البحار أسَّسَها،
وعلى الأنهار ثبَّتَها

من يستمع إلى المقطع الآتي يخيل إليه أنه لا يصدر من الجوقة الواقفين أمام المصلين، بل كأنه صوت طائر بلا جسد، من مكان ما على الواجهة:

مَنْ يصعد إلى جبل الربِّ
ومَنْ يقوم في موضِع قُدْسِه؟

أمر غامض! حيث لا يستطيع أيّ أحد من المصلين الواقفين خارجاً أنْ يرى أيَّ شخص على الواجهة. يبدو أنَّ الصوت الأثيريَّ، قادم في الواقع من أحد الملائكة الذين وُضعت تماثليهم في التجاويف نحو ثلث طول الواجهة الغربية، وكأنَّ هذا الملاك تحديداً حيٌّ ويغنِّي للمصلين بنفسه!

وهم سمعيٌّ رائع. ولكن يمكن أنْ تكشف السرَّ الذي وراء الملاك المغني فقط إذا قمتَ بدخول الكاتدرائية. ففي الداخل وإلى اليمين مباشرة من المدخل الرئيس، تجد باباً خشبيّاً عاديًّا، لا يلفت

الأنظار، مغلقاً دائماً، ولكن إذا استطعتَ فتحَه، فسترى شبكة ضيقة من السلالم والممرات المخفية بين الجدار الخارجيِّ للواجهة والجدار الداخليِّ لساحة الكاتدرائية، واحدٌ من هذه الممرات سيأخذك في النهاية إلى بهو ضيق، بارد إلى حدٍّ ما، يمتد خلف تماثيل ملاكنا المغني.

وسرعان ما تدرك السبب في هذه البرودة الطفيفة؛ فثمة العديد من الفتحات الكبيرة أو النوافذ الدائرية المتجاورة على طول الجدار الخارجيِّ للقبو، التي يدخل من خلالها الهواء البارد الخارجيِّ. من الواضح أنها جزء من التصميم الأصليِّ، وتبيِّن وظيفتها من شكلها غير العادي إلى حدٍّ ما. تشبه هذه النوافذ الدائرية الأقماع العملاقة، وهي أكبر على الجدار الخارجيِّ للكاتدرائية من جدار البهو الخفيِّ الداخلي، وبعبارة أخرى، إنها على شكل مكبِّرات الصوت، وتهدف بشكل واضح جدّاً لتضخيم أيِّ صوت مصنوع داخل البهو.

ترتفع بعض النوافذ أربع أقدام فوق أرض البهو، وبعضها الآخر حوالي خمس أقدام ونصف القدم- في مستوى ارتفاع رأس أيِّ منشد طفلاً كان أو كبيراً- وبطبيعة الحال، يكون هنا بالضبط، خلال شعائر أحدِ الشعانين وعيد الفصح، واحدٌ أو أكثر من المنشدين للغناء سرّاً في هذه النوافذ ذاتها، وخلْق الوهم بصوت كامل لأولئك الواقفين على الأرض خارجاً أمام الملائكة. حتى في الأعلى، ثمة أقبية أخرى خفية اخترقت الواجهة الغربية بنوافذ

دائرية أكثر، هذه المرة أعمق جدّاً للغناء ولكنها موضوعة مباشرة خلف صفٍّ من تماثيل الملائكة تقرع الطبول. من المحتمل جدّاً أنَّ نافخي الأبواق البشر كانوا يستخدمون هذه النوافذ أيضاً للإعلان عن وصول موكب أحد الشعانين، مقلدين بذلك أصوات الأبواق الملائكية عند دخول المسيح إلى بيت المقدس. في الواقع، يمكننا أنْ نتخيل الواجهة الغربية برُمَّتها وكأنها آلة موسيقية كبيرة، تنبعث منها كلُّ أنواع الأصوات العالية الرائعة.

بطبيعة الحال، كما هو حال المشكِّكين في العصر الحديث، إلى حدٍّ ما صُدمنا من خداع كاتدرائية وِلز الصوتية، برغم أننا لا نعتقد مِن البداية أنَّ تمثال الملاك يمكن أنْ يغني فعلاً!

ولكن كان الاعتقاد في المعجزات في القرن الثَّالث عشر عاديّاً، وجزءاً طبيعيّاً لا جدال فيه من الحياة اليومية، وغناء الملائكة وطبولهم في الواجهة الغربية ذات الألوان البراقة المتألقة، ولاسيما تألق الجبهة الغربية التي أضفت شعوراً عميقاً بطريقة ما على الأشخاص المجتمعين بالخارج ممَّن سمعوا عن المدينة السماوية ودخول المسيح إلى القدس. وفي وِلز، بينما كان الموكب يتحرك تحت غناء الملائكة وقرع طبولهم، فقد يتصورون بسهولة ما ستكون عليه الرحلة إلى العالم الآخر. سِحْر هذا الأداء يجب أنْ لا يعمينا اليوم عن معرفة بعض السياسات القوية التي كانت وراء إنشائها في القرن الثَّالث عشر. ومن ثمّ، جلبت الملائكة المغنية شهرة

للكاتدرائية التي لا تزال- إلى حدٍّ كبير- أقلَّ من جارتها كنيسة دير باث، ودون وجود آثار رئيسة فيها. حقَّق الوهم في ذلك الوقت ما أراده الأسقف جوسلِن، ومهندسه المعماريُّ آدم لوك بالضبط، وهو تقديم عرض ذي جاذبية مذهلة؛ زادت من عظمة الكنيسة وضخَّمت قوتها وقدرتها على حماية المؤمنين.

ولكن الأهم من ذلك أنَّ صوت أداء أحد الشعانين كان تذكيراً واضحاً بقوة الكنيسة في صنع الأحداث، فلم تكن تتعمد أنْ تحاضر الجمهور المستهدف عن الخلاص، بل تجعل الشعور به كما لو كان مُجرباً. وبمثل المشاهدات الجيدة، عملت طقوس أحد الشعانين في وِلز على المستوى العاطفيِّ وكذلك على المستوى الفكريِّ. كان صوتها آسراً بشكل ملموس ليُفسره الحاضرون على أنه حقيقة، على الرغم من أنه أيضاً سريع الزوال، وبالطبع غير مرئيٍّ، للهروب من فحصه بدقه. وبعبارة أخرى، كان مثالياً لأولئك الذين يسعون لبسط قوة ملحوظة من الإيحاء.

تضمن هذه العروض التي كانت فريدة في القرون الوسطى المسيحية وضعاً خاصاً لأولئك الذين يمكن أنْ ينجحوا بها. ومن المحتمل أنَّ السيطرة على الصوت على مدى قرون مَنَحت بعض الناس وضعاً خاصّاً، حيث كانت الأرواح والآلهة تُصوَّر بوصفها أشياء غير مرئية على نطاق واسع ولكنها مسموعة، كصوت الرياح والاهتزازات.

وكان من المتعارف عليه أنه ليس كلُّ أحد قادراً على الكشف عن هذه العلامات الخفية من الوجود، ناهيك عن تفسيرها، إلا أنَّ الشامانات القدماء في آسيا الوسطى، بالكاد يستطيعون ذلك، وكذلك في بعض التقاليد الصوفية الإسلامية في وقت تالٍ، أولئك الذين «يُدخِلون أنفسهم في نشوة صوفية بالأناشيد والالتفاف في دوران بطيء»[11]. في الدين الفارسيِّ القديم الزرادشتية، كان الكاهن قورش الذي يمثل عبقرية الاستماع يقف بين البشر وهياكل الآلهة، يستمع إلى الرسالات السماوية ويبلغها إلى بقية البشر[12].

إذا كان لنا أنْ نحدد الممارسات الشامانية القديمة بأنها واسعة النطاق إلى حدٍّ ما، فمن الواجب علينا أيضاً تقديم تعريف واسع للوضع الاجتماعي لهذه الشخصيات ممن يشبهون الكهنة. اكتشف فالديمار بوجور في سيبيريا، أنَّ الشامانات أشبه ما يكونون بالسباكين أو الكهربائيين! على استعداد للحضور والقيام بهذه المهمة البسيطة وإبعاد الروح غير المرغوب فيها من خلال الرقية السريعة مقابل رسوم رمزية، على الرغم من وجود شخصياتٍ أخرى أعظم حولهم أيضاً.

أشار أولئك الذين درسوا الشامانية في أمريكا الجنوبية إلى أنه قد يكون بالفعل هناك نوعان أساسيان من الشامانات: الأول أكثر شعبيّ وعام، والآخر ذو معرفة خفية مقصورة على فئة صغيرة. إذا كان الأمر كذلك، فمن المحتمل أنْ يكون النوع الثَّاني هم الذين

حافظوا على سرّ الحيل الصوتية واستخدموها لإقناع المجتمعات بأكملها للوصول الى عالم الأرواح، ثم يتطور الأمر إلى قوة اجتماعية حقيقية[13].

ولكن هذا لا يقتصر فقط على ظهور النخبة الحاكمة الدينية. في الجزء الأول من هذا الكتاب، أكدتُ أنَّ الماضي الإنسانيَّ البعيد ربما كان أبعد ما يكون عن الصمت. ولكن كيف نفسر ذلك؟! بدلاً من التعامل مع المواقع الأثرية القديمة بوصفها أماكن للتقديس بصمت، ينبغي ربما أنْ نعيد تقديم فكرة عن الضجيج والحياة التي كانت بها. كان الصوت عنصراً حاسماً في الترابط الاجتماعيِّ الذي قاد التطور البشريَّ، في إيقاعاته على وجه الخصوص، التي جاءت مِن الطبيعة ومِن أجسامنا، وساعدت المجتمعات الصغيرة لتعمل معاً. مع ذلك تحرَّك البشر لصُنع الضجيج في الأماكن التي وجدوها في الطبيعة- الغابات أو الكهوف- وبدأوا بناء هياكل صوتية أكثر تفصيلاً بأنفسهم، وكلما كان الضجيج أكثر تحكماً واصطناعية في هذه الأماكن زاد الانقسام. وكلما أصبحت المجتمعات أكثر تعقيداً، أصبحت الموسيقى والأداء كذلك، وأكثر تخصصاً. وأصبح التمييز بين أولئك الذين يمكنهم القيام بالأصوات الرائعة بجميع أنواعها، وأولئك الذين لا يستطيعون ذلك سهلاً.

كانت الموسيقى، مثل الكلام، نشاطاً للرابطة الاجتماعية المشتركة. والآن، تفرقنا هذه الأصوات على نحو متزايد إلى

مجموعتيْن: المؤدِّين والجمهور، وهاتان المجموعتان في كثير من الأحيان تصقل إحداهما الأخرى في تحالف غير مستقر، حتى في عالم الخطابة والمسرح والاستعراضات العظيمة، من المفترض أنَّ الجمهور مستمع فقط، مع ذلك فهو بعيد كلَّ البعد عن النشاط السلبيِّ الذي قد نتوقعه. يمكن أنْ يكون الصوت في خدمة الأقوياء بالتأكيد، ولكنه كان دائماً مخادعاً للغاية، وليس شيئاً من المتاح امتلاكه أو التحكم فيه تماماً، بل كان الشيء الذي يمكن أيضاً أنْ يُستخدم لتحدي الحكام والشخصيات العامة بطرق مدهشة ومثيرة.

الهوامش:

(1) David Lewis-Williams، (العقل في الكهف: الوعي وأصول الفن، 2002).

(2) Waldemar Bogoras، (حملة جِسوب في شمال المحيط الهادئ، 1907).

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع السابق.

(5) المرجع السابق.

(6) David Lewis-Williams، (العقل في الكهف: الوعي وأصول الفن، 2002).

(7) Waldemar Bogoras، (حملة جِسوب في شمال المحيط الهادئ، 1907).

(8) المرجع السابق.

(9) David Lewis-Williams، (العقل في الكهف: الوعي وأصول الفنِّ،

.(2002

(10) Carolyn Marino Malone، (الواجهة مثل الاستعراض: الطقوس والعقيدة في كاتدرائية وِلز، 2004).

(11) R. Murray Schafer، (المشهد الصوتيّ، بيئتنا الصوتية وتناغم العالم، 1994).

(12) المرجع السابق.

(13) Lewis-Williams and Pearce، (في عقل العصر الحجري الحديث).


Twitter: @ketab_n

القسم الثّاني

عصر الخطابة



الفصل السَّادس

حكاياتٌ ملحميةٌ

عام 1933، بدأ باحث شاب في الأدب القديم من جامعة هارفارد رحلةً استغرقت عامين، جابَ خلالها القرى الجبلية المنتشرة في جنوب البوسنة وصربيا وألبانيا والجبل الأسود، تارة راكباً سيارة، وتارة سيراً على الأقدام. قلبَت رحلة البلقان هذه ما كان يعتقده المؤرخون عن أصول أقدم الكتابات الأدبية في العالم رأساً على عقب! هذا الباحث ملمان پاري، كان يبحث عن الشعراء والمغنين المحليين المتميزين، وبطبيعة الحال لم يكن الأمر سهلاً كما يبدو للوهلة الأولى؛ فهؤلاء الناس لم يكونوا من الأدباء الذين تُنشر أعمالهم، ناهيك عن أنْ يكونوا مشهورين، والوسيلة الوحيدة

للعثور عليهم هي تتبُّع ما تتداوله الأحاديث عنهم. على كل حال، اكتشف باري أنَّ أفضل طريقة للبحث عنهم هي زيارة المقاهي التركية المنتشرة في أسواق المناطق الإسلامية، والمليئة بالفلاحين خلال شهر رمضان، التي كانت مراكز الترفيه المسائية لكلِّ قرويٍّ.

في يوم من الأيام، داخل مقهى صغير منزوٍ في شارع جانبيٍّ، كان يتحدث مع أناس منشغلين بالتدخين والشُّرب، إذ أخبروه هو ومساعده الشاب ألبرت لورد عن مُغنٍّ يُعدُّ- باتفاق الجميع- أعظم مؤدٍّ في المنطقة هو فلاح مُسِنٌّ يسمى أفدو مادادوفك. بحث باري ولورد عنه بسرعة، وعندما التقياه سجَّلا صوته وهو جالسٌ على مقعد مرتفع، يضع رجلاً فوق أخرى، ويلعب الورق أمام بضعة أشخاص، يتمايل مع نغمات صادرة من آلة وترية، وبينما هو يتمايل مع الموسيقى كان يُلقي نظمَه في إيقاع غريب ولكنه فاتن.

كان أفدو مادادوفك رائعاً، ولكن كان ثمة آخرون مثله. عندما انتهى باري من هذه الرحلة ودوَّن كلمات كلِّ هؤلاء المغنين الذين التقاهم، كان قد سطَّر ما يقرُب من 900 دفتر، وسجَّل أكثر من 3500 أسطوانة من الألومنيوم ذات الوجهين. ما حصل عليه باري ومساعده هي كلماتٌ وأصواتُ مئات من الرجال والنساء الذين لا يعرفون القراءة، ولكنهم كانوا قادرين إلى حدٍّ ما على إلقاء القصص الملحمية. ولقد كان كثير من هذه القصص يمتد إلقاؤها، ليس فقط لساعة ولكن لأيام كاملة! وبحلول عام 1935، كان باري

قد رأى وسمع ما يكفي للوصول إلى نتيجة قاطعة.

قال إنَّ المغنين مثل أفدو مادادوفك، كانوا قادرين على أداء هذه الملاحم الصربية الكرواتية لأنه لا يجب عليهم حفظها كاملةً عن ظهر قلب، فهم يربطون بينها أثناء أدائها باستخدام مجموعة من العبارات هم على دراية بها بالفعل، ومن شأنها ضمان أنْ تأتي الأبيات دائماً على الوزن والإيقاع المطلوب بطريقة أو بأخرى؛ لذا سيكون هناك الكثير من التكرار والكثير من الصيغ: ترسّب ندى الصباح سوف يُلقى دائماً «تساقط الندى البارد»، وكل حديقة كانت «حديقة خضراء»، الخشب العسليّ سيكون دائماً «الغضّ»، وهكذا. بطبيعة الحال، في كلِّ مرة تُلقى قصيدة ملحمية تخرج بشكل مختلف قليلاً، ولكن يبقى فحواها ثابتاً.

لم يكتشف باري وألبرت لورد، بطبيعة الحال، الشعر الشفهيَّ. يعرف علماء الأنثروبولوجيا في ثلاثينيات القرن العشرين بالفعل شعوباً «أُميَّة» ذات موهبة أدبية غير عادية في أجزاء أخرى من العالم. هناك ملحمة ماناس، التي كانت تُلقى على الشعب القرغيزي في آسيا الوسطى لمدة لا تقل عن قرنين. وملحمة شعب الماندينج سونجاتا، التي تروي قصصاً عن المعارك والبطولات في غرب أفريقيا منذ القرن الثَّالث عشر. كان هناك أيضاً الملحمة السنسكريتية العظيمة المهابهاراتا(*)، من الهند القديمة، والملحمة

(*) ملحمة المهابهاراتا: إحدى أشهر قصيدتين معروفتين في الهند، والقصيدة الأخرى =

الأنكلوسكسونية الشهيرة بيوولف المساوية لها في الشهرة.

كلُّ هذه الملاحم، وأكثر، كانت تُعرَف لمئات السنين بأنها قصص شفهية تُحكى ولا تُكتب. ولكن ما أضافه باري ولورد لأول مرة هو تقديم حكاية مقنعة تماماً حول كيفية تأليف هذه القصص الأثرية من دون نصٍّ مكتوب. هذه الإضافة كانت عملاً رائداً لأنه مكَّن الرجلين من إعادة تفسير جذريٍّ في أصول أقدم الملاحم في الأدب الغربيِّ وأكثرها شهرة: الإلياذة.

توجد واحدة من أقدم النسخ المعروفة للإلياذة في مكتبة مارشيانا في البندقية، وعلى الرغم من وجود أجزاء منها أقدم على قطع من ورق البردي، إلا أنَّ هذه المخطوطة النادرة والرائعة الموجودة هنا، هي التي تستند إليها معظم الطبعات الحديثة للقصة البطولية المسهبة لأخيل وحصان طروادة.

ولكن حتى هذه ليست الإلياذة الأصلية حقيقة، بل إنها شكل من أشكال الحروف اليونانية القديمة، في العصور الوسطى- مكتوبة بخطِّ اليد في وقت ما من القرن العاشر الميلادي، والملحمة نفسها قد تكون أُديت منذ حوالي القرن السَّابع قبل الميلاد، ووفقاً لبعض المصادر، فإنها إعادة سَرد قصص من العصر الحديديِّ(*)

= هي راماياناً. المهابهاراتا أطول قصيدة في العالم، حيث تتكون من 220 ألف بيت، من 18 فصلاً، تبدو كأنها كتابات لمؤلفين متعددين عاشوا في أزمنة مختلفة. (المترجم)

(*) عصر من العصور التَّاريخية استعمل فيه الإنسان الحديد في صناعة الأدوات والأسلحة، بين 1500 و1000قبل الميلاد. (المترجم)

قبل قرون متعددة، وإذا كان هذا الأمر صحيحاً، فإنه يعيدنا إلى نقطة قبل وصول الأبجدية إلى اليونان القديمة.

لقد اختفت أصولها الأعمق، ربما كانت في مكان ما على الساحل الغربيِّ أو ما يُعرَف الآن بتركيا. مع ذلك، قدَّم باري ولورد نظرية تشرح فترة النضج الطويل الغامض، بالكلمة المنطوقة العابرة، كما هو الأمر لدى شعراء البلقان الذين استخدموا كلّاً من عباراتهم وإيقاعاتهم للمحافظة على الإلقاء دون الحاجة إلى الكتابة، لذا كان مؤلف الإلياذة القديم: شخصاً- أو على الأرجح مجموعة أشخاص- سنعرفه فيما بعد وحتى الآن باسم «هوميروس». نسمع كثيراً في الإلياذة عن «أخيل سريع القدمين»، و«الفجر ذو الأصابع المشرقة»، و«البحر ذي الظلام الخمري»، و«حصان طروادة» البرونزي المدرع، وبالتأكيد برزت هذه الصفات جميعاً من بقايا لبنات البناء الأصلية للملحمة. وأعيد تجميع عدد من الموضوعات والأجزاء لتكوين وزن شعريٍّ وإيقاع سهل مخصَّص خلال الأداء الحيِّ[1]. بعبارة أخرى، ردَّد شكل الإلياذة ومضمونها بدقة تسجيلات البلقان، التي جرى تغييرها أيضاً ليس كتابةً ولكن من خلال الكلام. إذا وُصف أحدهم بأنه «شاعر مفوه» فلابدَّ أنه قد مرَّ بفترة طويلة من الارتجال قبل أنْ يصل لهذا المستوى من التمكُّن.

كلُّ هذا يحوِّل واحداً من أعظم الأعمال الأدبية في التَّاريخ إلى

نموذج مبكِّر من فنِّ الصوت، كانت الإلياذة على ما يظهر من طبقات غنية لمجموعة لغات يونانية قديمة، وكما تقول البراهين، انعكاساً سامياً من الثَّقافة الشفهية الغنية الاستثنائية التي كانت موجودة في اليونان وكثير من بلدان العالم القديم(2). كان هذا العالم على أعتاب القراءة والكتابة، ولكن كانت اللغة مهتمة بالتحدث والاستماع، أكثر من الكتابة والقراءة.

لذا كانت الحكايات الأسطورية في العالم القديم مثل الإلياذة حاسمةً في تاريخ الصوت، وهي تذكرنا بأنّ نقش الحضارة ليس فقط على صفحة مكتوبة أو مطبوعة، ولكن أيضاً في شيء ما، شائع وحُرٍّ، مثل ضجيج الكلام البشريِّ، ونحن بالتأكيد بحاجة إلى إعادة تقييم الثَّقافات التي كثيراً ما حُكم عليها بمعايير القراءة والكتابة الغربية، ثم وُصفت بأنها مهمشة و«بدائيَّة»، وناقصة.

مع ذلك، يُحسن الانتباه إلى أن الفكرة كلها عن الثَّقافة الشفوية جذابة جدّاً، بحيث يمكن أنْ تتسم في بعض الأحيان بالرومانسية المفرطة. وقد نستدرج لرؤيتها شيئاً بسيطاً ونقيّاً وطبيعيّاً وجزءاً لا يتغير من الحياة الشعبية الأصيلة، ومثاليًّا ربما، مقارنةً بالأدوات والتقنية في عالمنا المعاصر. على الرغم من ذلك، فإنَّ التَّاريخ غامض. في البدء ثمة أدلة على أنَّ العالم القديم كان بعيداً عن كونه أميًّا بالكامل. كانت هناك مخطوطات في أماكن مثل بلاد ما بين النهرين منذ أكثر من ألف عام قبل ظهور الإلياذة أول مرة. كُتبت

ملحمة جلجامش السومرية في شكلها البابليِّ القديم حوالي 2000 قبل الميلاد، أيْ قبل حوالي 1300 سنة من ملحمة هوميروس. وفي ذلك الوقت، على خلفية التجارة الواسعة للفينيقيين، انتشر نظام كتابة الحروف الأبجدية في جميع أنحاء البحر الأبيض المتوسط، وتبنته مختلف اللغات المحلية، وثمة نظام كتابة آخر انتشر في باكستان والصين وأمريكا الجنوبية[3].

بحلول أواخر القرن السَّادس قبل الميلاد، كان في اليونان وحدها حوالي 200.000 نصٍّ أدبيٍّ مكتوب ومتداول، ما بين ملاحم غنائية، وأبيات شعرية، أو نصوص نثرية، وظهرت بعد قرن الموسوعات، وقصص الرحلات، وسجلات السِير، والنقوش في كل مكان؛ لذا لم تكن اليونان القديمة تعتمد على الشفاهية تماماً، وليست أميَّة خالصةً، بل كانت مزيجاً، خليطاً فوضويّاً من كليهما[4]. أمَّا بالنسبة لإلياذة هوميروس، فيصر كثير من العلماء على أنه من المرجح أنْ تكون خليطاً من مصادر مكتوبة من مؤلفين متعددين، أو حتى كتبها شاعر واحد بدأ بقصيدة صغيرة ثم أخذ يكملها ويضيف إليها تدريجيّاً على مدى عقود، و«كون أجزاء جديدة، وقام حرفيّاً بقطعها ولصقها في ورقة بردي أصلية»[5].

قد تكون الإلياذة من الروائع الأدبية المكتوبة على كل حال. لسنا متأكدين، ولكن ما نعرفه هو أنه في اليونان القديمة كانت الكلمة المنطوقة تحمِل قوة ونفوذاً أكثر بكثير من اليوم، وهو ما يعني أننا

يجب أنْ نفكر في نوع الحياة الثقافية التي صنعتها. نحن نعرف، على سبيل المثال، أنَّ الذي لا يكتُب يجب أنْ يتذكر؛ ومن ثمَّ يجب أنْ لا ينسى. فيجب أن تتكرر جميع أنواع معلومات المنفعة المشاعة باستمرار تفادياً لضياعها إلى الأبد.

يقدِّم شعب يوبيك جنوب غرب ألاسكا دليلاً حيّاً على ذلك، لديهم أغاني (قطف التوت) التي تقوم بتخزين معلومات عن المواقع المحتمَلة للعثور على هذا الغذاء، ولديهم أيضاً أغاني السفر، الزاخرة بتفاصيل الظروف الجوية التي يجب أنْ تُتوقع على الطرق المختلفة عبر الجليد[6]. ومن المرجح أنه كان لدى اليونانيين مثل هذه الأساليب لتقوية الذاكرة. ولديهم أيضاً طقوس ووتيرة بسيطة للحياة اليومية، التي تساعد على الاحتفاظ بالمعلومات وجعلها نشطة: كيف تسمي الصغير، أو تشفي المريض، أو تدفن الميت[7]. وهذا هو السبب وراء أهمية الطقوس دائماً في مجتمعات ما قبل القراءة والكتابة- وكذلك السبب في قلق الفيلسوف اليوناني الكلاسيكيّ أفلاطون، بشأن ما يمكن أنْ يحدث إذا كان بمقدور المرء الكتابة:

> إذا تعلَّم الرجال [الكتابة]، فسيُزرع النسيان في نفوسهم؛ وسيتوقفون عن التذكر لاعتمادهم على ما هو مكتوب، حيث لا يعود استدعاء الأشياء من الذاكرة من داخل أنفسهم[8].

كان أفلاطون يعرف جدًّا ما يتحدث عنه. لكن من وجهة نظر اليوم، من الصعب أنْ يتسم العالم القديم الذي يهمين عليه الكلام الشفهيُّ بالوضوح، حيث وصفه بعض الكتاب المعاصرين بأنه ذو طبيعة شعائرية إلى حدٍّ كبير، كونه توقف عن التطور فكريًّا. ولم يستطع الخروج من عاداته وطرق تفكيره القديمة.

قالوا إنَّ ظهور الكتابة كان أمراً رائداً؛ كونه سمح لنقل الأفكار لمسافات طويلة ونشرها على نطاق أوسع، كما ساعد ظهوره في تحرير تفكير الناس إلى طرق مجردة وجديدة؛ ليحصلوا على المعرفة باستمرار ويصبحوا فلاسفة أو علماء[9]. وقال آخرون إنَّ مهارات الكتابة والقراءة باتت لقرون محصورة في نخبة صغيرة. وعلى أيِّ حال، فقد فَرضَت القراءة والكتابة قيوداً على انتشار الأفكار والمعلومات، وضخَّمت قوة الطائفة الكهنوتية أو الحاكمة الصغيرة، وأشاروا إلى أنَّ الكلام كان دائماً يُفهم من أيِّ شخص في مجال السَّمع، وباللغة نفسها[10].

وحين أحكمت الأبجدية قبضتها، صار الكلام يحظى بالدفاع بسبب خاصيته المباشرة غير الموسوطة. مثلاً في التقاليد الهندوسية القديمة، ظلت كلمات الفيدا(*) المنطوقة محفوظة لزمن طويل في الحياة الدينية، كما أصرَّ الهندوس على أنَّ المانترا [التعويذة] يجب أنْ

(*) الفيدا: اسم عام يطلق على الكتب المقدسة القديمة للمعتقدات الهندوسية، التي كان الناس يتناقلونها شفويًا من جيل إلى آخر قبل قرون من كتابتها (المترجم).

تُنطق بشكل صحيح؛ لأنَّ الصوت هو الذي يضفي عليها القداسة، فإذالم يُنطق الصوت بشكل صحيح فستضعف فعاليته، أمَّا إذا نُطق بشكل صحيح فإنه- حتماً- سيُطهِّر المستمعين من الخطايا.

أُلِّفت الفيدا بين حوالي 1500 و700 قبل الميلاد. في البداية كانت تُتلى في مجتمع شفهيٍّ بالكامل، واستمرت لقرون لاحقة، وهي مجموعة من الكتب يُنظر إليها في الهندوسية على أنها «صور منقوشة». وكما تذهب ملحمة المهابهاراتا بالقول، فإنَّ أولئك الذين كتبوا الفيدا «سيذهبون إلى الجحيم»! إنها كلمات، حيث تتواصل الأشياء بذاتها. وبهذه الطريقة، يمكن للهندوس أنْ يكونوا على اتصال مباشر مع دليل حياة[11]، بصرف النظر عن أيِّ شيء آخر، والكلام يُفهَم دائماً على أنه شيء حميم، وحيٌّ، ومؤنس.

والواقع أن الفكرة كلها عن عالم الكلام والكتابة المتنافسيْن اللذين يخوضان صراعاً من أجل الهيمنة، تقول إنَّ العالم القديم يشعر دائماً بالقلق فقط عند وصول أيِّ وسيلة جديدة غير مألوفة. في الواقع، لم تلغ الكتابة الثَّقافة الشفهية؛ بل استوعبت فقط بعضاً من معالمها الأَساسية. فالشعور المقدس في الهندوسية، الذي كان في الأصل مرتبطاً بالكلام عن الكلمات موروث من الكتب المقدسة، حتى إنَّ وجودها بوصفها أشياء مادية أصبح له التأثير القويُّ نفسه. واستمرت هذه الكتب المقدسة بطبيعة الحال تُقرأ بصوت عالٍ، ويُستمع إليها في الآلاف من المعابد أو الكنائس.

واستمرت الكتب بجميع أنواعها تُقرأ بصوت عالٍ في كلِّ مكان في العصور الوسطى وما بعدها. وكانت الجامعات لقرون متعددة تدرِّس طلبتها بالاستنطاق الشفهيِّ، وتكون الأيمان والوصايا ملزمة قانونيّاً بالتلفظ بها، وفي وقت لاحق، وَجدت بعض التقاليد الجمالية في الشعر الملحميِّ القديم، وارتجال مجموعة العبارات، صدى لها في التقاليد الموسيقية مثل (الأغاني الشعرية أو الجاز) أو (موسيقى الراب).

ولعلَّ السبب الرئيسَ وراء نجاة الثَّقافة الشفوية بعد الصدمة الأولى أمام الكتابة، هو أنها لم تكن مجرد وسيلة ذات تجاه واحد. فعندما كانت تُلقى القصائد الملحمية، كانت تلقى دائماً أمام الناس. فالكلام ليس بالشيء الذي يلقى على الجمهور بطريقة «خذه أو اتركه»، بل يُنسِج مع تفاعهلم النشط. وفي الواقع، يجد المتحدثون أنفسهم مضطرين للانحناء أمام جمهورهم حتى في أكثر الأماكن رسميةً وإثارةً.

خذ على سبيل المثال مسرح إبيداوروس القديم الرائع في جنوب اليونان، فهو مكان متناسق بطريقة جميلة، ذو مدرَّج منحدر بلطف، ويلتوي أكثر من نصف مسرحه الدائري المسطح في الأسفل، كوعاءٍ واسع تتقاطع فيه المناظر الطبيعية. فهو ليس تماماً على مقياس الشكل الهوليووديِّ في لوس أنجلوس، ولكنه ليس بعيداً عنه. ومن الواضح أنه كان إلهاماً لهذا الصرح الذي

أنشئ في العشرينيات. كان يجلس في مسرح إبيداوروس حوالي 14.000 شخص براحة عندما بدأ أول عروضه في القرنين الثَّالث والرَّابع[12]، ومن السهل أنْ نتصور أنه إذا كنتَ واحداً من الذين يجلسون في الصف الخلفيِّ في أعلى المدرج، فسيكون من المستحيل أنْ ترى أو تسمع ما يدور في الأسفل. مع ذلك، فإن المسافة مع الممثلين في المسرح الكلاسيكيِّ- مع حقيقة أنَّ معظمهم كانوا يرتدون أقنعة- تعني أنَّ اللغة المنطوقة تفعل أكثر من الأداء، وأنَّ ما يقوله الناس في الأسفل يُسمع بوضوح مذهل.

يكمن سرُّ نجاح إبيداوروس، في حقيقة كونه بناءً في الهواء الطلق، يمنع خطر تدخُّل أيِّ صدى. لكنَّ المدرج مائل تماماً، مع صفوف من المقاعد من الحجر الجيريِّ، تجعل الفرق فرقاً حقّاً. فهي تسمح للأصوات من المسرح في الأسفل بطريقة أو بأخرى بأنْ «تلتف» صعوداً دون كثير من الارتداد، ويمتص دويَّ التردد المنخفض وتضخُّم الأصوات ذات التردد العالي من الممثلين والفرقة الموسيقية مع الأداء[13]. أخذت تجربة أولئك الذين يحاولون أنْ يسمعوا شيئاً في مكان مثل إبيداوروس على محمل الجدِّ. فهي تذكرة حية لأهمية القصص في الثَّقافات الشفهية، والاستماع إليها بالقدر نفسه من الأهمية.

لذا، ليس من المستغرب أنْ نجد قوة حقيقيّة للجماهير لصياغة ما سمعوه. في هذه المسارح المبنية في الهواء الطلق، بدلاً من تلك

المخبأة في الظلام، يمكن للممثلين النظر بسهولة إلى الحشود الجالسة، وأنْ يرى كلٌّ منهما الآخر. وبدلاً من كونهم في طقوس خافتة، فإنَّ انتباههم يتركز على المسرح المضاء، يمكِّنهم البقاء في حالة من الثرثرة والإثارة. ولكون المقاعد خشبية فيما مضى؛ فإنَّ الجماهير تظهر أحياناً احتجاجها على أيِّ شيء يحدث في الأسفل عن طريق الضرب على مقاعدهم، ويمكن أنْ تتوقف العروض بسبب الصراخ، والسِّباب، بل حتى رمي الطعام.

وبعد كلِّ شيء، كانت العروض عنصراً واحداً صغيراً فقط في قيمته من يوم كامل من الاحتفالات. كان مِن الصعب غرس شعور القداسة في الحشود من بعض الأحداث دون غيرها[14]. كان الذهاب للمسرح عملاً يقوم به كثير من الناس في مرات عديدة، وفقدوا حتى الدهشة منه، فقد كان اليونانيون القدماء حازمين، ومن الصعب إرضاؤهم.

كان على الكتَّاب المسرحيين والممثلين العمل بجهد لجذب انتباههم الكامل؛ للتأكد من أنهم يتحدثون بفعالية ويتفاعلون مع الفرقة الموسيقية، على وجه الخصوص، وكانوا يقفون في مواجهة الجمهور مباشرة، كمن يقف أمام هيئة محلفين. لم تكن كلماتهم مسموعة فقط، ولكن كانوا يستهدفون جمهوراً يعرف كيف يستمع. وكما أشار مؤرخ المسرح اليونانيِّ، پتر أرنوت: «كان الجمهور شريكاً نشطاً، حرّاً في التعليق، والمساعدة، أو حتى التدخل»[15]. فكانت

مشاركة الجمهور مُهمة بقدْر الأداء، وكذلك الممثلون على المسرح.

بطبيعة الحال، ربما لم تكن تؤدى القصة الملحمية من هذا النوع كما ناقشناها أمام الآلاف من الناس في المسرح مثل إبيداوروس. بل كان من المرجح أنْ تروى أمام زمرة صغيرة من الناس يجلسون في الظل تحت شجرة، أو مثل من شاهده ملمان باري وألبرت لورد في البلقان، بجانب مجموعة من الناس في مقهى يدخنون ويشربون ويلعبون الورق.

ولكن النقطة الأساسية لا تزال قائمة. ففي الثَّقافة الشفوية القوية من الصعب أنْ نرسم خطّاً ثابتاً بين المتكلم والمستمع. والقصص والأعمال العظيمة في الأدب على هذا الأساس، مثل الإلياذة، ظهرَت بحوار بين اثنين. عندما يتعلق الأمر بالصوت البشريِّ خاصة، لا يمكن احتواء الصوت؛ لأنه عندما يُنطق يصبح من الصعب أنْ ينتمي إلى شخص واحد «في العالم»، فهو عام بطبيعته، منفتح للتأكد منه. وهذا ما سنرى، له أشكالاً عميقة مع أولئك الأشخاص في العالم القديم الذين سعوا لإقناع الحشود من عامة الناس لدعم أفكارهم بقوة كلامهم.

الهوامش:

(1) Rosalind Thomas. (القراءة والكتابة والمشافهة في اليونان القديمة، 1992).

(2) Edward Luttwak، (مراجعات لندن للكتب، 2012).

(3) Marshall T. Poe. (تاريخ الاتصالات: وسائل الإعلام والمجتمع من تطور الكلام إلى الإنترنت، 2011).

(4) Robert L. Fowler. (من كتب الإلياذة؟ 2012).

(5) Robert L. Fowler. (من كتب الإلياذة؟ 2012)، الاقتباس هو جزء من شرح M. L. West، (تأليف الإلياذة، 2011).

(6) Ian Morley. (موسيقى عصر الصيد وجمع الثمار الموسيقى وآثارها واستخدامها المتعمد في الفضاء الصوتيّ، 2006).

(7) Poe. (تاريخ الاتصالات).

(8) Plato. (فِدروس، ت. R. Hackforth، 1972).

(9) يُنظر على سبيل المثال: Walter Ong. (الشفهية والقراءة والكتابة، ميكنة الكلمة، 2002).

(10) يُنظر على سبيل المثال: Poe. (تاريخ الاتصالات) وAsa Briggs and Peter Burke، (التَّاريخ الاجتماعي للإعلام، 2002).

(11) C. Mackenzie Brown. (من صوت الكلمة المقدسة إلى صورتها في التقاليد الهندوسية، 1986).

(12) Stamis L. Vassilantonopoulos and John N. Mourjopoulos، (دراسة في صوتيات المسارح لدى قدماء اليونان والرومان، 2003).

(13) المرجع السابق، يُنظر أيضاً K. Chourmouziadou and J. Kang، (تطور الصوتيات في المسارح لدى قدماء اليونان والرومان، 2003).

الفصل السَّابع

القدرةُ على الإقناع

عندما تحدَّث باراك أوباما في مساء ذلك اليوم، من نوفمبر عام 2008، في متنزه گرانت في شيكاغو، عقب إعلان فوزه في انتخابات الرئاسة الأمريكية، بدا خطابُه ذلك المساء نديَّ النسمات- وبغضِّ النظر عمَّا كان يشغل تفكير الناس في أمريكا، أو بقية العالم عن سياساته- تأكيداً لشيء واحد، وهو أنه هنا يقف رجل يمكنه التحدث ببراعة، أفضل بلا شكٍّ من سائر خصومه السياسيين، وعلى الأرجح كان أفضل من أيِّ رئيس أمريكيٍّ منذ أيام روزفلت، بل يرى البعض أنه الأفضل منذ وقت إبراهام لنكولن. أثبت خطابه في متنزه گرانت- إذا كانت ثمة حاجة لإثبات- أنَّ بلاغة

أوباما كانت مِن أهمِّ أسلحته الانتخابية، فهنا خطابُه الذي أقنع أنصارَه بالتفاؤل، ومعارضيه بالنُّبل، حيث شجَّع قناعة كلٍّ منهم بالأشياء نفسها التي يؤمن بها، وربما في هذه العملية، رأب الصدع الذي وقع في جميع أنحاء أمريكا خلال فترة حملته الانتخابية. لقد كان خطاباً مليئاً بـ«الحقائق الرنانة والتعابير الحاسمة»[1]، مثل كلِّ الخُطَب القوية. وترددت في الخطاب أيضاً أصداء من الماضي، مثل المطالبة بالتحرر والمصالحة. نعم، كان أوباما أول رئيس أمريكيٍّ من أصل أفريقيٍّ، ولكنه أيضاً شخص تخطَّى السباق الانتخابيَّ، وبدا من خلال خطابه أنه يشير إلى أنَّ فوزه يجسد شيئاً أكبر في المجتمع الأمريكي، وكأنه يدعو مستمعيه أنْ يروا التَّاريخ وهو يُصنع بأيديهم، وبيديه أيضاً.

لقد قيل إنَّ موهبة باراك أوباما تكمُن في أنه عندما يتحدث، يستحضر روح إبراهام لنكولن، ومارتن لوثر كينغ، ووِدي گثري، وسام كوك[2]. يتعلق جزء من هذه الروح بمغزى الخطاب، والجزء الآخر بالكيفية، مِن إيقاع الصوت وكذلك محتواه. كان أثر خطابه واضحاً على الجمهور في استحضار «الاتصال المباشر بالتَّاريخ الأمريكي»[3]. لكنَّ ثمة تقليداً آخر تستحضره خطابات أوباما دائماً، وهو فنّ الخطابة القديم لدى اليونانيين والرومانيين. حينما كان هذا الفنُّ في صميم السياسة اليومية، لم تكن صياغة الكلمات الجميلة لمجرد المتعة الجمالية. عندما يقوم شخص ما بقراءة قصة

بصوت عالٍ، كما تعلَّمنا في الفصل السابق، فإنَّ نجاحها- وفي الواقع بقوة- يعتمد على ردِّ فعل المجتمعين حوله للاستماع؛ لذا فالخطابة السياسية هي فنُّ الإقناع، وتغيير العقول، ومن ثَمَّ فهي تعتمد على مهارات الجمهور الذين يفسرون العبارة التي سمعوها، وربما يكشفون في صوت المتكلم أيَّ أكاذيب أو تلاعب يكون الغرض منها كسب أصواتهم.

وهو ما يعني أنه إلى جانب فنِّ الإقناع، هناك فنُّ الاستماع أيضاً، ولفهم أصوله سنذهب شرقاً إلى ما قبل اليونان وروما، لروَّاد البوذية، وبدايات الإسلام.

دعونا نبدأ، ولكن ليس مع المستمعين، أو في الشرق، ولكن مع أولئك الخطباء في روما قبل 2000 سنة أو قبل ذلك، إذ كان فنُّ الخطابة لدى الرومان مرتبطاً بالحياة اليومية؛ في القانون، والإدارة، والتَّعليم، والتجارة، وفي الطقوس والاحتفالات. كتب معظم الرومان الذين كتبوا، عن الكلام وعن مستمِعيهم، إذ كانوا يعرفون قوة الصوت وكيف يمكن لإيقاع الصوت أنْ يصنع أو يكسر الجملة، وهكذا كان الأمر في المنتدى الرومانيِّ، إذ كانت تُسمَع فيه مجموعة كبيرة من الخطب، أمَّا الآن، فهو مكان صامت وأجواؤه متعكرة وسط هدير حركة المرور في روما، باستثناء خطوات السياح وهمهماتهم. كان خلال الجمهورية القديمة قبل مئات السنين، قلب الحياة السياسية النابض المثير، والمركز الأكثر شهرة في فنِّ الخطابة

في العالم الغربيِّ، يمتلئ بأصوات الجدال الحماسي، مثلما كانت أثينا قبله ببضعة قرون.

لو قُدِّر لك أنْ تكون مواطناً رومانيّاً، وأردتَ الاستماع لعدد مِن أفضل المتحدِّثين السياسيين، فإنَّ أفضل مكان تقصده هو الساحة الموجودة أمام مقر مجلس الشيوخ، بالقرب من أنقاض ساحة الاجتماع القديمة. كان هذا الجزء من المنتدى الذي تردد فيه الخُطب التي كانت تلقيها النخبة الحاكمة، متجهين مباشرةً إلى الساحة من منصة مرتفعة تسمى rostra (المنبر)[4].

عندما يفكر الناس في قوى باراك أوباما بوصفه صانعَ كلام، سوف يقارنونه في كثير من الأحيان مع سياسيٍّ رومانيٍّ ظهر في أواخر الجمهورية، ويُعد أحد أعظم الخطباء، وكثيراً ما ألقى خطبه في هذا المكان، ويُعدُّ استثائيًّا حتى وإنْ لم ينجح في نهاية المطاف، وهو ماركوس توليوس شيشرون.

عُرِفَت خطبُه في التَّاريخ بالتنظيم الجيد، وتأثيرها المقنع بشكل كبير جدّاً، لدرجة أنَّ اسمه، حتى اليوم، يجسد البلاغة. أبدع شيشرون في روما القديمة خطابة رائعة قبل أنْ يكون جمهور الناخبين في المنتدى بهذه المهارة السياسية العليا؛ لن يكون لديك أيُّ أمل في الحصول على منصب عام إذا لم تتكلم جيداً.

مع ذلك، يمكن للتحدث بشكل جيد أنْ يغطي كثيراً من الخطايا، وكذلك العديد من الفضائل! قبل بداية الانتخابات

مباشرة يدرك جمهور الناخبين أنَّ ثمة خطًّا رفيعاً جدّاً بين الإقناع والتملق، بين أنْ يكون الكلام مصدر إلهام أو وسيلة خداع، بين الإثارة والتضليل[5]؛ لذا فالتحدث أمام الجمهور والاستماع العام ليسا مجرد جزء من تاريخ الديمقراطية، بل أيضاً جزءٌ من تاريخ الخداع.

إذاً، ما الحيل التي كان يمارسها الخطباء اليونانيون والرومانيون القدماء، التي تجد لها صدى في خطابات السياسيين المعاصرين مثل أوباما؟ إنَّ «البلاغة» مليئة بالقواعد، في الواقع هي كثيرة جدّاً، وظلت على مدى قرون واحدةً من المهارات الأساسية في التَّعليم الجامعيِّ في مكانة واحدة مع قواعد اللغة والمنطق. مع ذلك، فإن واحدة من الأدوات الكلاسيكية التي غالباً ما تبرز في كلام أيِّ سياسيٍّ، هي الازدواج «syntheton»، الذي يتمُّ به ربْط فكرتيْن معاً، مثل مقولة: «الحقيقة والعدالة». أوباما يجيد أيضاً استخدام أداة بلاغية أخرى، أكثر دهاء، هي «المثلَّث» أو «tricolon» التي تتسع فيها الأفكار لتكون ثلاثاً.

جاء المثال الأكثر شهرة من روما، ليس من شيشرون، ولكن هذه المرة من يوليوس قيصر: «أتيتُ.. رأيتُ.. انتصرتُ». أمَّا بالنسبة للرئيس الأمريكي، فنذكر هذه الأسطر القليلة من خطابه، في نوفمبر 2008، في شيكاغو:

> مضى وقت طويل. ولكن الليلة، وما قمنا به اليوم، في هذه الانتخابات، وفي هذه اللحظة بالذات، يؤكد أنَّ التغيير قد حلَّ على أميركا.

والمقطع الآتي، من خطاب سابق أثناء مؤتمر الحزب الديمقراطيّ 2004:

> هذه الليلة، نجتمع لنؤكد عظمة أمتنا، ليس بسبب ارتفاع ناطحات السحاب لدينا، أو قوة جيشنا، أو حجم اقتصادنا، بل يستند فخرنا على فرضية بسيطة جدّاً، لُخصت في الإعلان الصادر قبل أكثر من مائتي سنة، هي أننا «نؤمن بأن هذه الحقائق بَدَهيَّة، وهي أنَّ البشر خُلقوا متساوين، وأنَّ خالقهم حباهم بحقوق معينة لا يمكن نكرانها والتصرف بها، وأنَّ من بينها الحقَّ في الحياة والحرية والسعي في سبيل نشدان السعادة».

يكشف هذا المقطع أيضاً لمسةَ خطابية لطيفة أخرى، وهي لفْت الانتباه إلى الموضوع عن طريق الدوران حوله بدلاً من مناقشته مباشرة. فنجد أنَّ أوباما يتباهى بقوة أميركا، ولكن بطريقة أو بأخرى دون أنْ يبدو أنه يتفاخر(6).

مع ذلك، يبدو أنَّ التكرار يعطي الخطاب حِسًّا شعريًّا، إذا نظرنا مرة أخرى في خطاب أوباما في نوفمبر عام 2008، فسنجده يستخدم أداة «التكرار التوكيدي» في بدايات فقرات متتالية:

إذا كان هناك أيُّ شخص مازال يشك في أنَّ أميركا هي بلد كلّ الأمور الممكنة، أو مازال يتساءل إذا كان حلم آبائنا المؤسسين مازال حيّاً في عصرنا هذا، ممن ما زالوا يشككون في قوة ديمقراطيتنا، فإنَّ ما يحدث الليلة فيه الردُّ القاطع.

وظهرت كذلك في عام 2008 أداة «التكرار الختامي» في نهاية الجمل، بما في ذلك «نعم، نستطيع!»، التي تكررَت خمس مرات في مقطع واحد من خطابه. وإذا كان كلُّ هذا الكلام من التكرار الاستهلاليِّ أو التكرار الختاميِّ يجعل الخطاب يظهر بارداً وآليّاً، لا مُلهِماً؛ فمِن المهم أنْ نتذكر أنه توجد مجموعة واضحة وشاملة من الأفكار في الخطاب.

يقول الفيلسوف اليوناني أرسطو، إنَّ فنَّ الخطابة يجب أنْ يحمل عطفاً، وعقلاً، وأخلاقاً، وبعبارة أخرى، فإنه يلزم أنْ يكون مزيجاً من العاطفة، والنقاش والشخصية. كان فنُّ الخطابة عند أرسطو ليس فقط تعلُّم «مجموعة من النصائح والحيل لتحقيق النجاح وقت التحدث؛ بل تمثل «نظرية الطبيعة البشرية»[7]، «وعندما تحدَّث شيشرون، ادعى أنَّ له أيضاً هدفاً أسمى في ذهنه، فكرة وطنية تتجسد في ما قال، وكيف قاله». ويأمل في كلام واضح ومقصود، وعقلاني، دفع الدولة الرومانية نحو طريقة في الحكم أكثر رشاداً وتأنياً.

أمَّا بالنسبة لأوباما، فيحاول في كلمته أيضاً أنْ ينقل شيئاً من

روحه من خلال إبراز شيء مِن أخلاقه، ومِن خلال إسقاط شيء على هويته المعقدة. تكمن إحدى الطرق في التحدث باستمرار عن ضرورة تجنُّب الثنائية الحزبية الضيقة. وتتمثل طريقة أخرى من خلال الصوت، والأسلوب الواضح للغاية لإيصاله للمستمعين. وقد قيل كثيراً إنَّ الكلمة لا تظهر للحياة إلا حينَ يُنطق بها، وهذا ينطبق بشكل خاصٍّ على أوباما. كما يرى الروائيّ زادي سميث أنَّ صوت أوباما نادراً ما يتغير وأنه فريدٌ في الأسلوب، حتى في كتاباته السيرة الذاتية «الكثير من الأصوات»، في مذكراته، أحلام من أبي، على سبيل المثال، تبيّن أنَّ لديه أذناً جيدة، وقدرة على تحويلها إلى حوار.

حتى إنه يمكن أنْ يعبِّر عن «شاب يهوديٍّ، وسيدة كبيرة من الحدِّ الجنوبيِّ، وامرأة بيضاء من ولاية كانساس، وشيخ كيني، وطالب أبيض من هارفارد، وفتية سود من كولومبيا، وناشطة مدافعة عن حقوق النساء، ورجال الكنيسة، وحراس الأمن، وصرافي البنك، وحتى رجل بريطاني يدعى السيد ولكرسون؛ والنتيجة هي أنه عندما يصعد أوباما المنصة، فإنه (لا يتحدث فقط لشعبه، بل يتحدث عنهم)»[8].

وبطبيعة الحال، يتوقف منتقدوه عند هذا. كانوا يشككون في أنَّ أوباما عندما يتحول من نبرة أو لهجة إلى أخرى- مثل توني بلير، الذي غير لكنته إلى لهجة أبناء لندن- فإنه بذلك يخون حقيقته، وأنه

يفتقر إلى نوع من الذات الجوهرية المتَّحِدة؛ وهذا، بدوره، يثبت أنه مجرد سياسيٍّ منافق يقول أشياء مختلفة لأناس مختلفين.

حيث يتساءلون: هل هو أوباما الحقيقيّ؟ لأنه كما قال شيشرون: «المتحدث الجيد» يجب أنْ يعبِّر عن ذاته دائماً. مع ذلك، وكما يقول زادي سميث فإنَّ التحدث بألسنة متعددة هو طريقة أوباما للتعبير عن نفسه- مما يدل على أنه مزيج من أعراق وخلفيات ثقافية- وفي وجود قصة قديمة معقدة فهو لا يختلف عن معظم جمهوره، في نسجه لشعور قويٍّ في التضمين، في تغيير لغة «الأنا» إلى «نحن»، هو الصوت نفسه الذي يمكن أنْ يكون- وربما دائماً- أقوى أداة من أدوات المتحدث.

لا عجب، إذاً، أنَّ الخطباء في اليونان وروما القديمة، اعتنوا بأصواتهم كما يعتني بها مغنُّو الأوبرا اليوم، أو في الواقع، باهتمام كاهتمام الممثلين النُّجوم في عالمهم الكلاسيكيِّ. كان أفلاطون يرى أنَّ «الصوت الجميل» هو تعريف دقيق عن كلِّ شيء في الأداء[9]، لذا فقد قُدِّم كثير من النصائح المشكوك فيها حول كيفية تدريب الصوت على الأداء؛ من الضروريِّ، على سبيل المثال، تجنُّب ممارسة الجنس، والتمتع بقوة جسديَّة، والغذاء المتوازن؛ وضرورة تجنُّب اللحوم المشوية، على وجه الخصوص[10]. اعتُمد هذا التقليد من تدريب الصوت في وقت لاحق لدى الرومان.

في كتاب سوتونيوس نجد الإمبراطور نيرون- الهاوي المولع

بالأداء- مستلقياً على ظهره وأوزان من الرصاص على صدره، بعد أنْ امتنع عن أكل الفواكه وطهَّر جسده بتناول المسهّلات، والتقيؤ قبل الصعود إلى المنصة[11]. وهومثال صارخ، صحيحٌ على أنَّ الجميع يعتقد أن نيرون كان عابثاً، ولكن قلة لا يتفقون مع فكرة أنَّ صوت الممثل على المنصة يجب أنْ يُعدل ويُضبط. يشير دليل النصائح الروماني (Ad Herennium)، إلى أهمية التحكم بنبرات الصوت المختلفة:

> الوقفات تقوّي الصوت، كما أنها تجعل الأفكار أكثر وضوحاً بتقطيعها، وتمنح المستمع الوقت للتفكير، كما أنَّ الاسترخاء مِن النبرة المستمرة يحافظ على الصوت، والتنوع يعطي متعة كبيرة للمستمع، إذ إنَّ نبرة التخاطب تحمل على الانتباه، ومن ثمَّ يوقظ الصوت الكامل نفسه...[12].

ويُظهر هذا الاقتباس لنا أيضاً- وبكلٍّ وضوح- مدى أهمية الجمهور في كلِّ هذا. عندما ألقى شيشرون أول خطبة له ضد خصمه السياسيِّ كاتلِن، مُتهماً إياه بالتآمر لقلب نظام الحكم في روما، مخاطباً الناس بالكثير من كلام لكاتلِن نفسه، ولكنه استخدم أيضاً رد فعل الجمهور المرتبك لضرْب خصمه بالضربة القاضية[13]:

> لقد جئتَ قبل قليل إلى مجلس الشيوخ، في هذا التجمع، هل أدى الكثيرون من أصدقائك ومعارفك هنا التحية لك؟ أكان

هذا تشريفاً لم يحظَ به رجل غيره، أتنتظرون الشتائم من فمه، وأنتم غارقون بصمت لا يقاوم البتة؟ أهو أمر تافه أنْ تُخلى كل تلك المقاعد عند وصولك؟ ويترك جميع الرجال من رتبة القنصل- الذين كثيراً ما وصمتَهم بالقتلة- مقاعدهم فارغة في اللحظة التي جلست بها؟ ما الإحساس الذي يجب أنْ تحمله مع كل هذا؟ أقسِم بشرفي، لو خشيني عبيدي كما يخشاك بنو جلدتك، لوجب عليَّ التفكير في مغادرة الوطن، ألا تظنُّ أنه يجب عليك مغادرة المدينة؟![14]

أداء شيشرون في ذلك اليوم يجب أنْ يكون قد فتن المستمعين، ولكن حتى الحديث عن خطبته يضعنا في مواجهة مع فن الخطابة؛ فهو عن الأداء، وإذا كانت مصممةً لتسحرنا، فعلينا عدم الثقة بها.

حتى في القرن الرَّابع قبل الميلاد، توقع أفلاطون خطورة غلبة الأسلوب على المضمون، ويعتقد أنَّ الرغبة في إغواء الجمهور بالبراعة الفنية، من شأنه أنْ يشجع فقط العروض التي كانت تمثيلية أكثر وأكثر. يعزز المتحدثون، على سبيل المثال، كلامهم بتأثيراتهم الصوتية:

علينا الحصول على ضجيج الرعد والرياح والبَرَد، والعجلات ومحاور الدوران، وأصوات الأبواق والمزامير والصافرات، وكل أداة ممكنة؛ نباح الكلاب، وثغاء الأغنام، وزقزقة الطيور؛

كلُّ هذه ستقدَّم بالصوت والإيماء، ولن يلعب السرد سوى دور صغير[15].

لم يكن اعتراض أفلاطون بلا مبرر، فقد كان قلقاً بشدة من سهولة التأثير على الغوغاء، يقول: إنَّ الخطيب لا يحتاج إلى معرفة الأشياء، إنه يحتاج فقط لينجح في إيجاد وسيلة لإقناع «الجاهل» الذي يعرف أكثر من أولئك الذين كانوا حقّاً يعرفون.

كانت فكرة أفلاطون الدائمة عن الغوغاء، لكنه لم يكن بالطبع الوحيد الذي يرى فنَّ الخطابة شكلاً من السحر. نجد في مسرحية «السحب» لأرِستوفانِس أنَّ الخطابة بشكل قاسٍ وساخر سمحَت لحُجج كاذبة أنْ تنتصر على الحجج القوية. وبعد قرون عدة، نجد القديس أوغسطِين يحث «الرجل الطيب» على تعلُّم فنون الخطابة ومحاربة أولئك الذين استخدموها «لمزيد من الظلم والجهالة»[16].

مِن الصعب التخلص من شعور أنَّ الخطابة تخدم الأهداف الغوغائية بطريقة أفضل. هذا أمرٌ مفهومٌ، ولكنه قد غيَّر محله قليلاً. تطلُّ الخطابة على تقليد عظيم آخر كان موجوداً في الحضارات القديمة إلى جانب تدريب الخطباء، وهو تدريب المستمعين ليصبحوا منتبهين بقدْر الإمكان، كان هذا التقليد الذي يخصُّ المستمع وليس المتحدث، الفعلَ الأخلاقيَّ الرئيس الذي تمَّ تطبيقه بقوة في شرق روما وأثينا.

امشِ- اليوم- في أيٍّ من المدن الكبرى في جميع أنحاء الشرق الأوسط، وعندما تدخل سوقاً مزدحمة، يمكن أنْ تجرفك دوامة من الثرثرة والموسيقى مع حركة السيارات القريبة، لكن في بعض الأحيان يمكنك أيضاً أنْ تمر من خلال ضجيج مشوش خافت ومستمر آخر ينساب إلى الشارع، من مكبرات الصوت في المقاهي والمحال التجارية وورش العمل، أو من النوافذ المفتوحة من المنازل والشقق أو حتى سيارات الأجرة العابرة، وهناك الصوت القادم من الأقراص المدمجة أو أشرطة «الكاسيت» لمشاهير الوعاظ المسلمين.

الاستماع إلى هذه الخطب المسجلة هو النسخة المعاصرة من تقاليد عريقة تعود إلى سنوات ظهور الإسلام في القرن السَّابع الميلادي. طوال هذه الفترة، كان هناك فرق ملحوظ في قُوى صوت الواعظ المقنع، لماذا؟ لأنَّ القرآن يعتبر دائماً مبجَّلاً وبليغاً في حدِّ ذاته. ولم تطلب الرسالة الإلهية إلقاء الخطب، ولكنْ وجهت بالطريقة الصحيحة للاستماع؛ لذا فإنَّ هذا النوع من المبادئ التوجيهية التي وجدناها في أثينا وروما المكرسة لدور الخطيب، هي في العالم الإسلاميِّ، مكرسة لدور المستمع. إذا بقي أيُّ شخص غير مقتنع بالقرآن، فإنَّ الخلل ليس في كلمات القرآن، بل في جهاز الاستقبال- قلب الإنسان- وعجزه، أو رفضه، للعمل بشكل صحيح[17]. وهذا هو السبب في وصف القرآن هؤلاء الناس بأنهم

(لهم قلوب لا يفقهون بها ولهم أعين لا يبصرون بها ولهم آذان لا يسمعون بها). السماع إذاً، ليس ذلك النشاط السلبيَّ، بل إنه بقدر نشاط التحدث. يشبِّه أحد الكتاب المسلمين الاستماع بارتباط الدائرة الكهربائية، لن يكون ثمة فهم يتدفق بحرية مالم تظل الدائرة تعمل دون انقطاع، لا يوجد شيء يقلل من قيمة الشخص كونه جزءاً من الجمهور في هذا التقليد.

وكذلك، لا يبدو أنَّ للاستماع علاقة ضعيفة بالتحدث إذا انتقلنا إلى أبعد من ذلك شرقاً، ونظرنا إلى بدايات التقاليد البوذية، فهي ليست تلك الطقوس الغنية دائماً بجميع أنواع الأصوات فحسب، بل إنَّ ثمة تبجيلاً عميقاً أيضاً للاستماع.

مجرد إلقاء نظرة على تمثال نموذجي لبوذا، أو لأيٍّ واحد من حكماء البوذيين، الذي قد تجده في معبد أو متحف، سوف تعرف هذا الرمز على الفور لأنَّ التمثال يجلس دائماً القرفصاء وينظر إلى الأمام مباشرة، غير أنَّ بوذا عادة ما يكون له أيضاً العديد من العلامات الجسدية؛ أقدام مسطحة، وعيون زرقاء غائرة، ورموش كبيرة، وعدد معين من الأسنان، وغيرها، كلُّ هذه علامات مهمة رمزيًّا؛ كأنها علامة من القدَر، الذي يلمح بطريقة أو بأخرى في العظمة، غير أنَّ علامة جسدية واحدة هي اللافتة للانتباه، أعتقد أنَّ آذان بوذا كبيرة للغاية وطويلة، وهذه، تبدو، من سمات المستمع الجيد.

من المثير، على سبيل المثال، أنْ تبدأ كل كتابات السوترا البوذية القديمة بعبارة «وهكذا سمعتُ»[19]. سيكون علينا أنْ نستنتج، وأعتقد أنَّ الأديان، مثل الإسلام، أولت دائماً اهتماماً كبيراً للاستماع. ومرة أخرى، التركيز على الاستماع بوصفه نشاطاً إيجابيًّا، صعباً، يُعدُّ طريقاً في معرفة الحقيقة الأبدية، كما فهم ذلك أتباعه.

سيكون من المغري أنْ نعُدَّ التبجيل الإسلاميَّ والبوذيَّ للاستماع نقيضاً تامًّا لما حدث في روما، أو في أثينا، حيث ساد فنُّ الخطابة. مع ذلك، لم تكن هذه مدناً للتحدث فيها أهمية كبرى، والاستماع أيضاً. كان أفلاطون قبل كلِّ شيء يفضل دائماً الحوار؛ الكلام والاستماع باعتبار الاثنين يكونان المناقشة المنطقية، حيث يقدم الناس الحُجَج، ويفندها آخرون، أو يدحضونها بالمنطق.

فيُفترض أن يكون الكلام، إذاً، دائماً أكثر مراوغة باتجاه واحد، بالتحدث مع الآخرين، وليس من واحد لآخر[20]، وهو باختصار المحادثة. وأود أنْ أقول: إنه بالمحادثة والكتابة يجب أنْ نحدد مكان أصل الفلسفة والفكر العقلانيِّ في العالم القديم.

ومن المؤكد أن عادة التحدث معاً، وتبادُل الأسئلة والإجابات دفعت المعرفة قُدُماً، وربما في بعض الأحيان، دفعت التفاهم المتبادل[21]. بالتأكيد، يشدد الجيل الحالي من علمائنا الكلاسيكيين على أهمية الحوار والمناقشة والاستماع بقدْر ما فعل أسلافهم تجاه فنِّ الخطابة، ويقول سايمن گولدهِل: في العالم القديم كان الحوار في

قلب المنطق العمليِّ المدنيِّ، و«تقييم الكلام» كان جزءاً مُهمّاً معتبراً من الديمقراطية مثل «صنع الكلام»[22].

هل ماتت المحادثة عندما سقطَت روما؟ احتمال بعيدٌ، بل يمكن القول إنه تمَّ إحياؤها في عصرنا عبر وسائل الإعلام. على العموم، في أحسن الأحوال، تُعدُّ المقابلات الإذاعية أو البرامج الحوارية التلفازية أمثلة حديثة قوية عن فنِّ الحوار القديم، أمَّا بالنسبة لخطاباتِ السياسيين، فيمكن أنْ تكون محادثةً من حيث الفكر والصوت الجميل أكثر من كونها ضوضاء في اتجاه واحد، عندما يكرر أوباما عبارة «نعم، نستطيع»، فإنه يردد الإنشاد الثنائيَّ الوعظيَّ للعديد من الكنائس الأمريكية، لا سيما الكنائس الأمريكية الأفريقية.

فهي محادثة منسوجة من خلال كلماته وصوته الذي وصفه أحد المراقبين «احترام الحوار»[23]. «فهو السبب بالضبط كما قال زادي سميث، في أنه نادراً ما يتحدث بصوت واحد فقط، حتى لو أنَّ لغته هي اللغة الإنكليزية. فنحن نسمع من خلاله، حديث الأمة متعددة الثَّقافات».

الهوامش:

(1) Sam Leith، (هل تتكلم معي؟ الخطابة من أرسطو إلى أوباما، 2011).

(2) Charlotte Higgins، (شيشرون الجديد، الغارديان، 2008).

(3) Leith، (هل تتكلم معي؟).

(4) Amanda Claridge، (روما: دليل أكسفورد لعلم الآثار، 2010).

(5) Leith، (هل تتكلم معي؟).

(6) Higgins، (شيشرون الجديد).

(7) Leith، (هل تتكلم معي؟).

(8) Zadie Smith، (التحدث بلغات متعددة، 2009).

(9) Peter D. Arnott، (الجمهور والأداء في المسرح اليوناني، 1989).

(10) Arnott، (الجمهور والأداء في المسرح اليوناني).

(11) المرجع السابق.

(12) عبارة من Leith، (هل تتكلم معي؟).

(13) Leith، (هل تتكلم معي؟).

(14) Cicero، (في الخطابة).

(15) عبارة من كتاب Arnott، (الجمهور والأداء في المسرح اليوناني).

(16) Charles Hirschkind، (الحداثة السّمعيّة: مصر، الإسلام، والأذن التقية، 2004).

(17) المرجع السابق.

(18) المرجع السابق.

(19) اتصال شخصي مع Jowita Kramer من معهد الدراسات الشرقية، جامعة أكسفورد.

(20) Marshall T. Poe، (تاريخ الاتصالات: وسائل الإعلام والمجتمع من تطور الكلام إلى الإنترنت، 2011).

(21) Rosalind Thomas، (القراءة والكتابة والمشافهة في اليونان القديمة، 1992).

(22) Simon Goldhill، (مقدمة: لماذا لا يتحاور المسيحيون؟)

(23) Charlotte Higgins، (شيشرون الجديد، الغارديان، 2008).



الفصل الثَّامن

البربرة: الحياةُ اليوميةُ الصاخبةُ في روما القديمة

في وسط روما، وإلى الغرب من نهر التِبر، يقع حيٌّ تراستِفِر. وهو مكان يعجُّ بالحياة، خصوصاً في المساء، حيث تكتظ الشوارع الضيقة والساحات الصغيرة المحصورة بين المحال التجارية التي تفتح أبوابها حتى وقت متأخر من الليل بالناس، وينتشر مئات الجالسين على كراسي الحانات أو المطاعم في الشوارع المرصوفة بالحصى؛ لتناول العشاء والشراب. بعضهم من سكان المنطقة، ولكن الأغلب من الزوار الذين توافدوا إلى روما من جميع أنحاء العالم. هنا، لن تسمع اللغة الإيطالية فحسب، بل ستسمع أصواتاً من اللغة الفرنسية والإنكليزية واليابانية والإسبانية والروسية

والعربية، تمتزج كلها لتخلق ثرثرة غريبة من صوت بشريٍّ خاصٍّ. وبين الحين والآخر، ستسمع قعقعة عربات النقل اليدوية وضجيجها، ومكانس تنظيف الشارع، والأبواب المعدنيَّة صاعدةً أو هابطة، ورنين الأجراس، يمدُّ كل هذا الضجيج الخلفيّ المنطقة التجارية المعاصرة بحاجاتها من الأصوت، ويزيل البقايا.

مع الطبقات الغنية لضجيج التفاعل بين المارة والآلات والبائعين، فإنَّ حيَّ تراستِفِر يُعدُّ مشهداً صوتيّاً مثاليًّا للمدينة الأوروبية الحديثة، إلا أنه لا يختلف كثيراً عن الأصوات التي سمعناها هنا قبل حوالي 2000 سنة. لم تكن روما القديمة أقدم مدينة عرفتها الحضارة الإنسانية، بطبيعة الحال، وفي وصف ملحمة جلجامش مدن أور، وأوروك وسومر قبلها بألف عام أو أكثر ما يدل على وجود «الضجة» و«الصخب» فيها[1]. لكن روما كانت المدينة الأكبر في العالم في زمانها، والمعتدة بنفسها في ذروة قوتها وغناها، وقد بلغ عدد سكانها مليون شخص، فكانت- بكلِّ المقاييس- الأعلى ضجيجاً.

«الكثير من المُعْتَلِّين صحيّاً يموتون هنا بسبب الأرق... ثمة حركة لا تنتهي في الشوارع الضيقة الملتوية، وأشخاص يشتمون دوابَّ سائبة... أتعرض طوال الوقت للدعس بقدم ثقيلة من كلِّ جانب، في حين يخترق أصبع قدمي مسمار من حذاء عسكريٍّ... هناك مئات من الباحثين عن العشاء، كلٌّ

واحد منهم يلاحق عربة الطعام، في حين أنَّ أهل بيته، غافلون، ينظفون... قعقعة كاشطات الزيت... وصخب العبيد الصغار وهم يؤدون مهامهم المختلفة... وإزعاج سكير وقح، لا يوجد مَن يردعه، يمضي الليل كله ينتحب، مثل أخيل مع صديقه، مستلقياً الآن على وجهه، ثم يتقلب على ظهره، فهذه طريقته الوحيدة ليرهق نفسه؛ بمشاجرة أو اثنتين يخلد بعدها للنوم...»[2].

كان الكاتب جُوڤنال يميل للمبالغة في ازدراء روما الإمبراطورية التي عاش فيها، مع ذلك، فقد صور شيئاً من الطاقة في تلك المدينة القلقة المكتظة. كان الضجيج في روما القديمة علامة من علامات الحياة، ولكن عندما صار مستمرّاً متواصلاً، ومن الصعب تجنُّبه، أصبح مصدراً للإزعاج؛ لذا فلا عجب عندما نقرأ عن الأصوات في روما القديمة، أنْ نكتشف عالماً متهيجاً مصاباً بالتوتر الاجتماعيِّ.

أحد الأوصاف الأكثر وضوحاً عن المشهد الصوتيِّ الرومانيِّ كتبها سِنيكا[*]، واصفاً معاناته وهو يسكن مباشرةً فوق بعض الحمَّامات العامة:

لكم أنْ تتخيلوا مجموعة كاملة من الأصوات التي يمكن أنْ تؤذي أذنيَّ، وأنا أسمع أنينَ مَن يمارسون التدريبات والأوزان الحديدية تتأرجح في أيديهم، وتأوهاتهم عندما ينهكون

(*) فيلسوف وخطيب وكاتب مسرحي روماني. (المترجم)

أنفسهم، أو على الأقل يتظاهرون بالإنهاك. وعندما يطلقون أنفاسهم بعد حبسها لفترة من الوقت، أسمع هسهسةً وصوت لهاث أجش، كما عليَّ أنْ أتحمل صوت معاناة ذلك الشخص الضعيف، الراضي بذلك الدَعَك السيئ، ويدان تهويان على كتفيه... تخيل أَيضاً شجاراً بين سكارى، أو جلبة الإمساك بلصٍّ في حالة تلبُّس، أو رجلاً يهوَى الغناء في الحمام، ثم أُناساً يغوصون في بركة والماء ينضح على أجسادهم... بجانب أصوات هؤلاء الرجال، التي تختلف عن الأصوات الطبيعية، تخيل صياح ناتف الشَّعر الحاد الشديد المستمر عندما ينتف الشَّعر ليثير الانتباه إلى عمله، ولا يهدأ إلا عندما ينتف الآباط ويجبر زبونه على الصراخ بدلاً عنه! إنَّ مجرد الاستماع إلى صياح بائعي الأطعمة والمشروبات الكثيرين يرهقني بشدة؛ فكلٌ منهم ينادي على بضاعته بصوت مختلف[3].

وبسبب هذا الضجيج المشتت في الأسفل، خرج سِنِيكا من البيت بحثاً عن الهدوء، مع هذا، كان من الصعب أنْ يجد ما ينشده في أيٍّ من الشوارع المحيطة بمنزله؛ فثمة مَن ينادي على سلعته، كلُّ بائع بصوته المميز، والصوت الأعلى، هو الأفضل في هذا النضال المستمر لجذب الزبائن.

تقدِّم الأحياء مثل حيٍّ تراستِفِر مكاناً تجاريًّا مُهمًّا للمدينة كلها؛ فقد كانت أماكن التحميل والتفريغ، وورش العمل، مكاناً تنصهر فيها الثَّقافات، مليئاً بأناس أشدُّهم فقراً عاشوا في منازل ضيقة

متلاصقة. وبينما كانت الإمبراطورية تنمو وتزدهر، امتصت روما في محيطها كلَّ البضائع والأذواق والروائح والألوان والأصوات المدهشة، وكلٌّ منها انجرفت وتدحرجت أو زمجرت في طريقها إلى الشوارع الضيقة جدًّا، بحيث يمكن لشخص ما يعيش في الطابق العلوي أنْ يصل إلى جاره المقابل.

في الطابق الأرضيِّ، ثمة سيل من خوار الحيوانات المجتلبة من الريف نحو المذبح، إمَّا للحصول على الغذاء أو التضحية[4]. وحيث إنَّ هذه هي عاصمة الإمبراطورية، فقد جاء إليها المهاجرون والتجار والعبيد من جميع المناطق في حوض البحر الأبيض المتوسط وما وراءه لأسباب اقتصادية. يتكلم الناس هنا في كلِّ مكان بعشرات اللغات- السريانية والقبطية والبونيقية، والكيلتية والعبرية- بالإضافة إلى اللاتينية بالطبع، ولكنها ليست تلك اللغة الكلاسيكية المنقَّحة التي نراها في النقوش على الآثار العظيمة، أو نسمعها في الفصول الدراسية اليوم.

تقدم النقوش التي وُجِدت على جدران المواخير أو الثكنات لمحةً عمَّا كانت عليه اللغة اليومية الدارجة في تلك الحقبة، حيث استُخدمت رموز وأساليب سرية مختلفة بين مختلف التجار أو المهن أو في أحياء المدينة المختلفة، تعمدَت تجاهُل قواعد بناء الجملة، وأُعطِيَت حرية الحكم على الإبداع اللفظيِّ، كما يشير جِري تونر، كان الكلام اليوميُّ «مفعماً بالضرورة والتسرُّع».

ولو سرنا في الشوارع وورش العمل لسمعنا كثيراً من السلبيات المزدوجة- «لم تقم أيّ واحدة بدورها بشكل جيد»- وسقطت الحروف الساكنة لسهولة التعبير. لاحظ تونر أنَّ: scriptus (كتب) تصبح scritus، وsanctus (الشبح) تصبح santus، وhortus (حديقة) أصبحت ortus[5]، كما أضيفت أصوات جديدة في بعض الأحيان لمزيد من التأثير: لماذا fugio (تفرّ)، بعيداً؟ عندما يمكنك fugito (أنْ تفرّ)؟[6].

ولماذا تتحدث إذا كان بإمكانك فقط أنْ تؤمي بصخب، مع ضرب اليد وصفع الصدر والجبين، ودعس القدم؟! في شوارع روما، ينتظم التواصل الإنسانيُّ مع «الشدة الانفعالية والآنية» الذي من الصعب تجاهُله[7].

كيف يعيش الناس حياة طبيعية حين يحيط بهم كلُّ هذا؟ يقول اليوناني ديو كرِستوم(*) الناقد للأسلوب الرومانيِّ الذي كان غارقاً بجو من التغافل، حتى في خضم الاضطراب:

> «أتذكر أنني في إحدى المرات، حين كنتُ أمشي في الساحة، رأيتُ عدداً كبيراً من الناس مجتمعين في مكان واحد، وكلّ واحد منهم يفعل شيئاً مختلفاً؛ أحدهم يعزف على المزمار، وآخر يرقص، وذاك يقوم بخدع شعوذة، وآخر يقرأ قصيدة بصوت عالٍ، وآخر يغني، وواحد يسرد قصصاً أو أساطير؛ مع

(*) خطيب وكاتب يوناني، وفيلسوف ومؤرخ للإمبراطورية الرومانية في القرن الأول الميلادي. (المترجم)

ذلك لم يمنع واحد منهم الآخر من عمله الذي كان يؤديه»[8].

كان مرَجَلاً بشريًّا مزعِجاً، وأصواتاً غير عقلانية تؤدي إلى إثارة انفعالات الآخرين. وجد سِنِيكا إشارات لبعض المتعة الحسية، ليس في الهندسة المعمارية الكبرى والأنيقة، أو في المنتدى الرومانيِّ المدرج المكشوف على سبيل المثال، بل في أزقة المدينة المكتظة وحاناتها ومواخيرها، وكذلك في حمامات البخار، التي وصفها على حدِّ تعبيره، بأنه يحسُّ فيها برائحة عطر شخص مارٍّ غريب، يفوح النبيذ من أنفاسه، أو بصوت تجشؤ رجل مخمور[9]. حتى أبناء الطبقة الحاكمة كانوا سعداء لإضافة صخبهم في المكون الصوتيِّ الغنيِّ في روما، إذ كان من المعروف عن الإمبراطور أغسطس على سبيل المثال، أنه يهوى فنَّ التمثيل الإيمائيِّ. وسَنَّ الأباطرة هذه العادة. لم تحتضن المدينة من قبل الغناء والرقص مثلما فعل اليونانيون القدماء، ولكن بعد حماس أغسطس لهذا النوع من الفنِّ انضمت الجماهير مع المغنِّين والراقصين على المنصة، مع نزعة باتت مألوفة أنْ تنتهي العروض بشغب[10]. كان هذا الاحتضان الانفعاليُّ للمتعة الحسية- حتى لو كان غير لائق أو صاخب- جزءاً من كونه رومانيًّا. وهو- بلا شك- سبب فخر سِنِيكا الرواقي(*) بأنه «لا

(*) الرواقية مدرسة فلسفية تزعم أنَّ التحكم الذاتيّ، والثبات وعدم الالتهاء بالعواطف، التي قد تفسَّر باللامبالاة بالمتعة والألم، تجعل الإنسان مفكراً سليماً، متزن التفكير وموضوعيّاً. (المترجم).

ينتبه» لهدير ساحة الألعاب أو الشارع أكثر من «الأمواج أو الماء المتساقط»، ويرى أنَّ الضجيج يكون مشتتاً، عندما يخضع المرء لقلقه الداخليّ[11].

زُر أطلال المسكن القديم في طريق جوليو رومانا بالقرب من المنتدى، وسيكون من الصعب عليك عدم التفكير في أنَّ صبر سِنِيكا من الضجيج وتسامُحه كان قليلاً، بالنسبة لشخص كان حراً في اختيار تحمُّل الضجيج من عدمه، ولديه القليل من الوعي عن واقع حياة العامة.

كان ثمة حيٌّ من الشقق مكون من خمسة طوابق: بعض الطوابق كانت مقسمة إلى دكاكين، وأخرى مليئة بغرف تشبه الزنزانات، وبعض آخر مع وحداتٍ أكثر اتساعاً قليلاً، ولكنها مفصولة بممرات أضيق مباشرة بجوار الشارع[12]. هؤلاء لم يكن لديهم خيار سوى العيش هنا منذ ما يقرب من 2000 عام. في هذه الشقق الضيقة والمتداعية، هم طبيعِيّاً قريبون جداً من عظمة المنتدى، أمّاً اجتماعيًا فكلٌّ منهم في عالم منفصل، لا يستمتعون بالسلام أو الهدوء. وتكررت تجربة تلك النفوس التعيسة التي تعيش في هذه البقعة بعينها في جميع أنحاء المدينة. تشير إحدى الإحصائيات في فترة الإمبراطورية إلى أنه كان في روما أقل من 2000 مسكن للأسرة الواحدة، ولكن أكثر من 46.000 مسكن مشترك في هذه الأحياء[13]. بُنيت بطريقة سيئة، وأحياناً بجدران رقيقة كالورق لا تمنع سوى

اليسير من أصوات الشارع، والمحال التجارية وورش العمل القريبة، أو تلك العربات التي تجرها الحيوانات طوال الوقت، والتي تشير بعض السجلات إلى أنَّ يوليوس قيصر أمرَ بأن تسير في المدينة بالليل فقط. لم تكن ثمة غرفٌ للنوم؛ فالرجال والنساء أو الأطفال يتناوبون على النوم في تجاويف بدائية من جدران غرف أخرى. تمتع هؤلاء الرومان بقليل من الخصوصية، وبلا أيِّ وسيلة للبُعد عن ضجيج أفراد الأسرة، ناهيك عن الجيران.

من الواضح أنَّ هذه كانت مرتعاً خصباً للضيق والتعصب، كما تقول فلسفة سِنِيكا الرواقية. وكما هو متوقع، بُحث عن كبش فداء. أما أولئك الذين بدَت ملامحهم مختلفة قليلاً فكانوا أكثر الناس عرضة للخطر. عرفنا بعضاً من الأمر هذا من جُوڤنال، حين نظر من منظوره الثريِّ المتميز إلى الأسفل، في مجتمع الرومانيين الشرقيين في روما بوصفهم ممن ألقي بهم من البحر الأبيض المتوسط في هذه المنطقة، وبما يحملونه من «اللغة والسلوك، والمزامير، والقيثارات الغريبة، والدفوف، والمومسات الواقفات حول المضمار»[14]. من الصعب معرفة ما إذا كان جُوڤنال يعكس وجهة نظر الفقراء الذين يعيشون في الواقع بين الشرقيين الرومانيين، ولكن ليس من الصعب أنْ نتصور أن كل رجل في مثل هذه الظروف الصحية السيئة كان يفكر بنفسه، فاستخدم أولئك ما لديهم من السلطة أو النفوذ المتواضع.

ظهر هذا في حقل التَّعليم، مثلاً، لا يمكن لنحَّاس أن يفتح ورشةً في الشارع حيث يعيش أستاذ، ليكون على الأقل قادراً على الدراسة في هدوء، حتى لو لم يتمكن غيره. وهرب آخرون من الضوضاء والازدحام، المثال المبكر ربما من مزيج مثير للقلق من التحامل والخوف يُسمى «الرحلة البيضاء»(*). بشَّر سِنِيكا بالتسامح، ولكن في النهاية قرر الانتقال من مسكنه فوق مكان الصخب إلى مكان أكثر هدوءاً قليلاً. قال- بما يمكن وصفه بأنه انعدام تامٌّ للفلسفة الرواقية: «لماذا يجب أنْ أعاني التعذيب لفترة أطول مما أريد؟»[15].

لو كنتَ من أغنى المواطنين في روما، فإنك في الغالب ستعيش في مكان مثل هضبة بالاتين المطلة على المنتدى بارتفاع حوالي اثنين وثلاثين متراً، ومن هنا ستكون بمنأى عن ضجيج عامة الناس، وهضبة بالاتين مثل المنتدى الآن صارت أطلالاً إلى حدٍّ كبير، ولكنك لو زرت الموقع اليوم، فستشعر بالمعنى الحقيقيِّ للانفتاح، على الأقل ستشعر بالهواء النقي والهدوء النسبيِّ وأنت تتجول بين هذه المواقع الأكثر شهرة. كانت المنازل الكبيرة، حتى نهاية القرن الأول قبل الميلاد على الأقل، واحات من الهدوء، لا يعكرها إلا وقْع الخطوات على الرخام، أو الصوت الرومانيُّ المفضل على الإطلاق، تقاطُر مياه النوافير المزينة.

(*) الرحلة البيضاء (white flight) مصطلح يقصد به انتقال أبناء الطبقة المتوسطة للسكن في ضواحي المدينة عندما يكتظ مركز المدينة بالقادمين الغرباء. (المترجم)

أصبحت منازل الخاصة من الأثرياء مع نهاية القرن الأول الميلادي قصوراً عظيمة في الإمبراطورية. ثمة آثار باقية منها، مثل الممرات الأنيقة في القصر الذي بناه تيبرِيُس، وفي مكان قريب من قصر أغسطس، مكان إقامة الإمبراطور، ثمة نوافير كبيرة في ساحة مركزية، وحمامات خاصة، وأعمدة. ونُسِجت ستائر كبيرة في معظم الغرف داخل القصر، أو أماكن الإقامة الخاصة؛ لامتصاص الأصوات، ولإضفاء قدْر من الخصوصية، وتقييد حركة العبيد والخدم المتجولين بالقصر.

حرصَت الطبقة الراقية دائماً على أنْ يتحلى العبيد بالصمت عند تقديم الوجبات وإطعام السادة، كان هذا الصمت مدعاة للتفاخر أمام الضيوف بمدى السيطرة على هؤلاء العبيد. كما لاحظ سِنِيكا في هذه الحالات، أنه «يُعاقَب بالسوط مَن يُصدِر أيَّ همهمة، وحتى الأصوات العفوية مثل الكحة، والعطاس، والفواق؛ لا تمر بلا عقاب»[(16)].

كان الأغنياء وذوو النفوذ والأكثر علماً في هذه المناطق الباذخة المؤمَّنة والمنظمة بإحكام للذة الحسية، يضخمون مساحتهم الاجتماعية- وكذلك الجغرافية- على حساب العوام الأقل منزلة، ولقد وُصِم الصخب بالابتذال، فعَدوُّه شيئاً سيئاً جدّاً، يشبه الرائحة الكريهة، وصَوَّر كُتاب مثل أميانوس أصوات النخير، والشخير والنخر التي تصدر من الرومان العاديين أثناء اللعب

بأنها شيء وحشيٌّ، إنْ لم يكن فاحشاً[17].

كما كان إطلاق الرِّيح مسألة معقدة؛ فمن المعروف عموماً أنَّ على المرء أنْ يحاول جاهداً كتْم رياح جوفه عندما يكون بين أشخاص ذوي مكانة، مع ذلك كانت ثمة إشاعات عن أشخاص لقوا حتفهم بسبب هذا؛ كان هناك دائماً خطر أنَّ الأبخرة السامة المحصورة في الجسد قد تذهب مباشرة إلى المخ وتتلف الجسم كله والعقل. وربما تساءل الإمبراطور كلوديوس، أنه ينبغي أنْ يكون حتى لأرقى الناس الحق في إخراج الرِّيح. عموماً، كان من الواجب المحافظة على الفروق الاجتماعية، كان الناس الآخرون مجرد أشخاص قذرين جدّاً، خشنين للغاية، ومزعجين، وتأثيرهم مقلق، وعندما يريد عظماء بالاتين لسبب ما المرور عبر شوارع المنطقة المركزية التي تغصُّ الناس، فإنهم يستعملون الخدم والحاشية «ليشكلوا حلقة واسعة حولهم تفصلهم عن الناس»[18]. وكما هو متوقع، فإنَّ رفْع ضفتي الجسر لم يُجدِ في تعزيز التفاهم المتبادل أو التعاطف، ولعلَّ قرار حظر المركبات ذات العجلات في الشوارع خلال النهار وُضع لمجرد تحقيق رغبة الأثرياء في الاستئثار بالشوارع لخيولهم. لم يحظَ آلاف الرومان العاديين إلَّا بالقليل من الاهتمام والحقوق؛ ومن ثَمَّ حُكم عليهم بالنوم المتقطع ليلاً. ولكن بعد ذلك مرة أخرى، كيف يمكن لأشخاص تبعُد أماكن نومهم عن الشوارع الرئيسة أنْ يتصوروا آثار ضجيج الآخرين التي لا نهاية لها في النوم ليلاً؟

مع ذلك، سيكون من الخطأ أنْ نستنتج أنْ حكام روما القدماء كانوا غير مبالين بالقيمة الثقافية أو السياسية للصوت، كانوا قد سمعوا أصواتاً تحذرهم من الفوضى الحسية والمتعة تخرج عن السيطرة، وانتشار الموسيقى الفاسدة والأنثوية التي تدمر الفحولة التي كانت قد بنيت عليها الإمبراطورية. كانوا يعتقدون أنَّ الأصوات لم تكن فقط أشياء خارجية تلاحظ بطريقة منفصلة، بل إنها تغزو الجسم- وتقدر على إفساده- أو، بدلاً من ذلك، تهذب العقول؛ لذا كانت دائماً ذات معنى لدى النخبة الرومانية الذين جعلوا للضجيج هدفاً أخلاقيّاً، وهذا يعني أنهم استخدموه للحفاظ على النظام الاجتماعيِّ، بوصفه جزءاً من خطة أوسع لدفع الناس إلى الاستمتاع بملذاتهم الحسية بطريقة أكثر تحكماً.

لذا، لم يُهجر المركز المدينة في روما القديمة، بل حُوَّل إلى «مجموعة مسارح مذهلة»[19]. كان ثمة مشروع تجميل بدأه بومبيوس الكبير ويوليوس قيصر، ولكنه جرى إبَّان حُكم أغسطس ومن تبعه؛ إذ وُضع عدد كبير من التماثيل، وأنشئت حدائق، وفُتحت حمامات، ومعابد ومسارح، ومُهِّدت شوارع مستقيمة ممتدة، كلها من أجل متعة الجمهور.

كلُّ هذا شكَّل خلفية مثيرة للإعجاب لعروض الصوت الغنية المنظمة، ورافقت الموسيقى والرقص الكشف عن التماثيل، مما ساعد على إضفاء روح الحياة عليها[20]. واستمرت المواكب في

تقديم تقليد قديم عن جلب غنائم الحرب عبر شوارع المدينة. هناك أماكن وقوف الحشود، حكاية المواكب الأولى التي احتفلت بهزيمة آخر ملوك مقدونيا في 167 قبل الميلاد، تصف عربات لا نهاية لها، كلٌّ واحدة منها مدججة بالسلاح والدروع:

> وضعت الخوذات فوق الدروع وأدرعة الصدر فوق دروع الساق... الدروع... أجمة الخيول... السيوف... الرماح المقدونية الطويلة... جميع الأسلحة المنتثرة التي تقاتلوا بها، وكأنها تُصدر صوتاً قاسياً ومروعاً، وعلى مرأى منهم، على الرغم من أنها كانت غنائم العدو، لم تكن تخلو من رعب[21].

وقليلاً إلى مؤخرة الموكب، هناك الأبواق، وجنود يغنون النصر إمَّا في مدح قائدهم أو أحياناً ممازحين له. وموسيقيون، وراقصون، وذبح الأضاحي، جميعها مشاهد مرئية ومسموعة ممتزجة بهتافات الجماهير.

مثل هذه المظاهر الصاخبة من المفترض أنْ تكون على الأقل مرعبة قليلاً، فضلاً عن كونها متعة، تُذكر الناس عن قوة روما، والبذخ الذي تدفَّق من ثروة الأغنياء، وقوة الجيش.

تكشف لنا أنه حتى في حالة فوضى أول عاصمة مكتظة في العالم، لم يكن الصوت صوتاً فقط، فأينما وُجد كان مفعماً بالمعنى، سواء بمساعدته على قياس الفجوة الاجتماعية بين الأغنياء والفقراء،

أو تقديم الأمل المثير. وبالنسبة للقادة، فإنه لتهيئة المشهد من الحواس المنظمة، إرضاءً للجماهير، بطبيعة الحال، كانت الأحداث العامة الكبرى في ساحة ماكسيموس، وبعد زمن قليل، في المدرج الرومانيِّ الشهير الكولوسيوم. لذا يجب أنْ ننتقل بعد ذلك إلى معرفة ما حدث عندما تقابل الحكام والشعب وجهاً لوجه، عندما ضجت الحشود بانفعال في خضم إثارة عنف الألعاب الرومانية وضجيجها.

الهوامش:

(1) Garret Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها: كتاب عن الضجيج، 2010).

(2) Juvenal، (القصائد الهجائية).

(3) Seneca، (الرسالة)، عبارة من كتاب Jerry Toner (الثَّقافة الشعبية في روما القديمة، 2009).

(4) Florence Dupont، (الحياة اليومية في روما القديمة، 1992).

(5) Toner (الثَّقافة الشعبية في روما القديمة).

(6) المرجع السابق.

(7) المرجع السابق.

(8) Dio Chrysostom، (الخُطب)، عبارة من كتاب Jerry Toner (الثَّقافة الشعبية في روما القديمة، 2009).

(9) Ray Laurence، (الانفعالات الرومانية: تاريخ المتعة في إمبراطورية روما، 2009).

(10) المرجع السابق.

(11) Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها).

(12) Amanda Claridge، (روما: دليل أكسفورد لعلم الآثار، 2010).

(13) Alex Marshall، (أسفل الحواضر: سر حياة المدن، 2009).

(14) Toner (الثَّقافة الشعبية في روما القديمة).

(15) Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها).

(16) Toner (الثَّقافة الشعبية في روما القديمة).

(17) المرجع السابق.

(18) المرجع السابق.

(19) Laurence، (الانفعالات الرومانية).

(20) المرجع السابق، Toner (الثَّقافة الشعبية في روما القديمة).

(21) عبارة من كتاب Dupont، (الحياة اليومية في روما القديمة).

الفصل التَّاسع

جَلَبةُ الجماهير

كان من المستحيل خلال دورة الألعاب الأولمبية وأولمبياد المعاقين في لندن عام 2012 ألَّا تلاحظ أنَّ الرياضيين ومعلِّقي التلفاز، والمشاهدين كذلك، يذكرون دائماً صوت الجماهير في حديثهم. وظلَّ اللاعبون لا سيما المحليين في الملعب الرئيس، الفيلودروم ومركز الألعاب المائية، يعبِّرون عن دهشتهم من الضجيج الانفعاليِّ الإنسانيِّ في هدير الهتافات المرتفعة الهائلة التي كانت تدفعهم إلى الفوز.

قال بعض اللاعبين من بلدان أخرى أيضاً إنَّهم شعروا ببعض الخوف أحياناً، كما ظهرت لحظات خارج هذا السياق، ولكنها لا

تُنسى، عندما تحوَّل الجمهور ضد شخص يظهر استياءه منه جهاراً. على سبيل المثال، رُفعت صيحات استهجان ضد وزير الخزانة جورج أزبُرن بينما كان ينتظر تسليم الميداليات في الملعب الأولمبيِّ، ربما لسياساته وربما ببساطة لأنه سياسيٌّ. على أيِّ حال، لقد تعلم الطريقة الصعبة أنه حتى خلال أولمبياد المعاقين، فالملعب الممتلئ بالناس يطلق صوتاً أكثر من مجرد العاطفة الرياضية. في هذا المرجل الصوتيِّ المركز، تختلط جميع أنواع المشاعر وتتعالى، ويعبِّر الناس عن آرائهم بالضجيج دون الحاجة بالضرورة للقيام بفعل ما.

هذا شيء فهمه حكام الإمبراطورية الرومانية قبل 2000 عام أو نحو ذلك؛ إذ شيَّدوا أكبر مدرج معروف في ذلك الزمن. وهناك، خلال دورة الألعاب الرومانية، تعلَّمنا أول تجربة عميقة عن قوة الجمهور، وهي قدرتهم على أنْ يصبحوا قوة جماعية، تلعب دوراً حيويًّا في سياسة الساحة المضطربة.

لم يكن الكولوسيوم المكان الأول في العالم الرومانيِّ ليغدو مسرحاً لقتال المتصارعين وغيرها من الألعاب، بل وجدت المدرَّجات منذ سنوات، ولم تمضِ فترة طويلة بعد افتتاح المدرج الروماني في 80 م في عهد الإمبراطور تيتوس، حتى انتشر التقليد في أنحاء الإمبراطورية كافة.

ولكن الكولوسيوم كان الأكبر، والأكثر شهرة، والأكثر تقدُّماً وإثارةً بين هذه المدرَّجات، ويعتبر نموذجاً لجميع الملاعب

الرياضية اليوم. حتى الآن، عندما بقي فقط جزء من هيكل الكولوسيوم- حيث اختفت أرضية الوسط- ما زالت المدرجات من حوله تزدحم بالسياح. كان البناء قادراً على استحضار شيء مثير من الهواء المحيط يذكّرهم بما كان يحدث هنا منذ 2000 عام، عندما تقام أكبر المباريات.

لو كنتَ من ضمن الجماهير في ذلك الوقت- تدخُل بمداخل مرقَّمة تمر على طول سلسلة من الممرات الملونة، وتصعد درجاتٍ وصولاً إلى القسم والصفِّ المخصَّص، ومِن ثمَّ تصل أخيراً إلى مقعدك المرقَّم- فستخرج إلى ملعب متخم بالألوان والعظمة، وهو كما جاء في وصف كيث هُوبكنز ومِري بِيرد، «عالمٌ مغلقٌ مشيَّد ببراعة، حيث يجلس هناك الإمبراطور ونخبة القوم والرعية معاً، مثل السردين في صفيحة»[1].

حيث يُرتَّب الجمهور هرميًّا في صفوف مكتظة بشكل حادٍّ حسب مكانتهم الاجتماعية، أعضاء مجلس الشيوخ الذين يرتدون الثوب الرومانيَّ الفضفاض ذا الحدود الحمراء (التوجة)، والفرسان في المقدمة، والعوام على مستوى أعلى، والعبيد والفقراء والنساء متراصين في الأعلى[2]. وهكذا رُتِّب 50,000 شخص مع بعضهم بعضاً وجهاً لوجه، ينتظرون بفارغ الصبر وعداً بوليمة بصرية ليوم كامل من الأزياء الملونة والدماء، لقد كانوا مثل أولئك الذين تجمَّعوا في الاستاد الأولمبيِّ في لندن، يلفهم وابلٌ من الصوت-

سواء أكان مبهجاً أم مثيراً للقلق، سوف يؤدي دوراً سياسيًّا كاملاً ولافتاً للنظر.

قد يبدأ الهجوم الصوتيُّ على الأذن حتى قبل وصول الجماهير إلى مقاعدهم، عندما يتحلَّقون قرب المداخل، فإنهم قد يسمعون جلبة الأصوات القبيحة وراء الكواليس في مكان قذر مخفيٍّ عن الأعين تحت الساحة، إذ يوجد العبيد، والمصارعون، والحيوانات والسجناء المربوطون بالسلاسل في انتظار مصيرهم، وصراخ المئات من سائسي الحيوانات والحراس والفنيين الذين يعملون وراء الكواليس.

ربما يكونون قد سمعوا صوت اصطكاك الآلات أيضاً، كان للكولوسيوم نظام محكَم من الرافعات والأقفاص، لتيسير نقل الحيوانات بكفاءة من الطابق السفليِّ إلى الأبواب في الأعلى[3]. يجلس الجمهور في الساحة، ويبدأ العرض فيُغمرون بالإثارة الحسية؛ رائحة الدم والعرق والعطور، ومشاهد الموت وبريق السيوف، وأصوات الأبواق والطبول، وصرخات الضحايا، وفوق كل شيء هدير الجماهير[4]. مثل هذا العرض لا يشهد إقبالاً كبيراً بطبيعة الحال، ويمكن أنْ يختلف الجدول الزمنيُّ للأحداث على مدار اليوم إلى حدٍّ كبير، ولكن نجاح دورة الألعاب هناك يتوقف على ظهور الأحداث المفضلة المألوفة، فضلاً عن الأحداث المفاجئة والمثيرة؛ لذلك تبدأ الأحداث في كثير من الأحيان بقدوم

موكب صاخب من السياسيين والشخصيات الدينية، في صور الآلهة والأباطرة، أو دخول المحاربين، والموسيقيين، والمصارعين وسائسي الحيوانات. عندما تدق الأجراس لتدعو الجمهور للانتباه، قد يبدأ العرض بظهور الحيوانات البرية، مع تنفيذ أحكام إعدام، أو ربما يُقدَّم فاصل هزليٌّ صغير في وقت الغداء، وفي ذروة ما بعد الظهر، وربما كان هناك وعد بقتال المصارعين؛ سعياً لجلب بعض من إثارة ساحة المعركة العميقة إلى قلب روما.

كان من الصعب إعادة التجربة الحقيقية للجنديِّ الرومانيِّ بطبيعة الحال. من النظرة الأولى إلى المنحوتات الحجرية لمشاهد المعارك الملتفة حول عمود ماركوس أورِليوس الذي مازال منتصباً في ساحة كولونا يعرض الجيش كما يفضل أنْ تكون صورته دائماً؛ التقدم في المعركة في صفوف منتظمة، منضبطة، ثابتة، موحدة، والقتال ببسالة صفّاً واحداً.

مع ذلك، انظر بانتباه أكبر، وستلاحظ مشاهد الهمجية والفوضى؛ من الاغتصاب، والنهب، وقطع رؤوس الأعداء الذين استسلموا، وحمْل بعض أشلاء القتلى بوصفها غنائم، وكلُّ ذلك تحت عين قائدهم وبمباركته[5]. أثناء القتال الفعليِّ على أرض المعركة، يكون الجندي الرومانيُّ العادي مُثاراً ومُتعَباً من ثقل الدروع والأدوات، محصوراً بين جنود الكتيبة المحتشدين، حيث يصير الهواء من حوله ثقيلاً ومليئاً بالغبار، ولن يكون للضجيج

الهائل من الاشتباك بالأسلحة والصراخ والهتافات أيُّ معنى حقيقيٍّ في مسار المعركة[6].

من هذه الفوضى المربكة والهائجة، والاضطراب الوحشيِّ، ابتُكرت الألعاب، ووُضِع لها طقوسٌ هدفها إسعاد الجماهير، والتثقيف السياسيُّ، والإحساس مسرحيّاً بأجواء الحرب، وإقحام الرغبة الرومانية في رؤية القتال المتلاحم، مصارعاً أمام مصارع، بالدروع والرماح في بطولة رائعة.

لكن اشتباكات المصارعين وصراخهم كانت لها معاملة خاصة. في كثير من الأحيان، يهاجم هدير الحيوانات البرية آذان المشاهدين. جُلبَت هذه الحيوانات إلى الساحة مثل «غنائم حرب حية»، ترمز إلى الاستيلاء على الأراضي البعيدة وتحكُّم الرومانيِّ بالعالم الطبيعيّ[7]. افتُتح الكولوسيوم رسميّاً من قِبَل الإمبراطور تيتوس مع مهرجان الذبح، الذي وفقاً لقول مؤرخ رومانيٍّ في وقت لاحق، ذُبِح فيه حوالي 9000 حيوان بريٍّ. حتى لو كان رقماً مبالغاً فيه، إلَّا أنه من المؤكد أنَّ دماء هذه الحيوانات كانت تزيد يوماً بعد يوم، وتغطي الساحة أكثر من الدم البشريِّ، فقد أُحضِرت الأُسُود والفهود والنمور والدببة والثيران بشكل منتظم، إمَّا لتَقتُلَ أو تُقتَل[8]، وبالنسبة للحشود كان الصوت الأكثر سماعاً في يومهم هو أنين هذه المخلوقات عند موتها.

ولعلَّ الضحايا الأكثر غرابة، كانت الفيلة، ولطالما استُخدمت

هذه الحيوانات الرائعة في المعارك من قبل، لا سيما في الحروب الهندية. الأمير شاندراگبتا الذي أسَّس الإمبراطورية الماورية في شمال الهند وأفغانستان في أواخر القرن الثَّالث قبل الميلاد لديه 9000 فيل ضمن عدة جيشه. ونحن نعرف من الحكايات عن هذه الفترة أنهم يرسِلون المئات، وربما الآلاف منها إلى المعركة، مدرَّعة بثقل، وفي رقابها الحبال والأجراس، وعلى ظهر كلٍّ منها سبعة رجال مسلَّحين بخَطّافات، وسهام، ومَقَالَيع، ورماح، لتبث الرعب وتسبب الدمار في صفوف قوات العدو وهي تندفع. وغالباً ما كانت تستخدم ظهورها مثل المراكب الراسية، الفيلة الأكبر سنًّا يُفترض أنْ يكون لديها قدرة أكبر على تحمُّل الارتباك وجَلَبَة المعركة[9].

عرف الرومان كلَّ شيء عن هذا التقليد الهنديِّ القديم من خلال قراءة المحفوظات المتعلقة بتاريخ حملات الإسكندر الأكبر الأولى في الشرق، وبعد معركة قرطاج أمكنهم الحصول على إمداداتهم الخاصة من الفيلة من أفريقيا. عندما جُلِبَت إلى العاصمة، كانت هذه المخلوقات الضخمة مفيدة بشكل خاصٍّ عندما يتعلق الأمر بالإعدامات العلنية، إذ أُلقِي الفَارُّون من الجيش تحت أقدام الفيلة لسحْقهم حتى الموت، وقيل إنَّ الانضباط العسكري قد شهد تحسُّناً نوعيّاً بعد أحد هذه العروض البشعة[10]، أيْ إنَّ هذا الترفيه كان ذا أغراض تعليمية.

فعروض الحيوانات، وصراع المقاتلين، والفواصل الكوميدية والمواكب،كلُّ هذه الأحداث الرائعة والصاخبة نظَّمتها النخبة الحاكمة مع التركيز على نوع من التأثير السياسيِّ على الحشود الموجودة. وقد أمرَ وسبازيان ببناء الكولوسيوم بوصفه جزءاً من إعادة تطوير المدينة على نطاق أوسع، وكان يرمي إلى محو ذكرى سلفه نيرو ويطيح بقصر متعة سيئ السَّمعة (البيت الذَّهبي). كان المدرج الجديد بداية جديدة، يوفر للمواطنين الرومانيين قصر متعة قائماً بذاته. ولم يكن المكان متاحاً لعدد محدود من الناس، بل كان للكثيرين- في الواقع، كان لعموم سكان روما- كما وصفه كيث هُبكنز ومِري بِرد: «حسابات سياسية محسوبة ببراعة»، وواجهة للتباهي بقوة الإمبراطورية وكرمها، ورشوة مستمرة لضمان ولاء الشعب[11]. وكذلك كانت معظم الألعاب في الواقع التي أقيمت في وقت لاحق في الكولوسيوم وأماكن أخرى في جميع أنحاء الإمبراطورية. من حيث المبدأ، قد يبدو من التهور، بل من الخطورة، السماح للكثير من الناس التجمع في مكان واحد، بالقرب من حكامهم، ولكن عندما افتُتح المدرج، شعر الأباطرة بالأمان بما يكفي للمخاطرة، بل حتى الاستمتاع بلقاء 50.000 من رعاياهم وجهاً لوجه وهم سعداء؛ مما أظهَر قدراً من الثقة من شأنه بالتأكيد التأثير على أيِّ حشد.

مع ذلك، لا يعني البقاء هنا كواحد من الجمهور دائماً القبول

السلبيَّ لما يُعرَض. ونحن نعلم من أوصاف الألعاب السابقة التي أقيمت في أماكن مثل مَلْعَب ماكسيموس أنَّ مشاهدة الحدث الرئيس كان جزءاً واحداً فقط من الجاذبية. يمكنك في المدرجات أنْ تجتمع وتتحدث، وتتمتع بهباتٍ من الطعام والجوائز. هنا حكاية مفصلة كتبها الشاعر الروماني أوفيد- وإنْ كانت لا تخلو من خبث- عن كيفية استخدام الحشود والضجيج في هذه الأماكن الأخرى، بوصفها غطاء للمغازلة والمداعبات غير المشروعة. كتب: «عندما تجري الخيول، انتظر الفرصة»:

> اجلس بقرب مَن تريد؛ لا أحد يمنعك على الإطلاق...
> التواصل هو جزء من اللعبة... حاول العثور على شيء مشترك
> لبدء الكلام... عندما تأتي الآلهة في الموكب العاجيِّ والذَّهبي،
> ويبتهج كلُّ الفتيان سيهتفون للملكة فينوس[12].

من السهل أنْ نتخيل هذا النوع نفسه من الخدع يُجري في الكولوسيوم. مع ذلك، عندما تبدأ الأحداث، يكون من الصعب في بعض الأحيان أنْ لا تكتسحك الانفعالات المتزايدة واندفاع الأدرينالين من العرض الرئيس. سوف تستمع إلى تشجيع من تحب، ولكنك ستشعر بشعور وهميٍّ لكنه قويٌّ بالخطر. ويمكن أنْ يترسخ الشعور بالقوة الجماعية أيضاً، الضجيج الذي قمتم به معاً لتحديد مصير أولئك الذين يؤدون في الأسفل. في نهاية

قتال المتصارعين، سيضع الحكم الذي يدير الألعاب في حسبانه مزاج الجماهير قبل تقرير ما إذا كان المقاتل المهزوم يجب أنْ يخرج أو لا. صيحة مدوية من Missum! (دعه) قد تنقذه. وصرخة من Iugula! (اقتل) قد تكون مطالبة بضربة قاتلة[13]. ولكن لا شيء على الإطلاق يمكن التنبؤ به تماماً. عندما يحتشد الكثير من الناس متراصين، فإنَّ التقارب الكبير من الجمهور يحولهم إلى شيء سريع التأثر، وقد يتغير المزاج.

أحد الأمثلة المرعبة للأحداث التي خرجت عن نطاق السيطرة لم تكن في الكولوسيوم، ولكن- من المحتمل- في مكان قرب ساحة ماكسيموس، ساحة في الهواء الطلق قد تستوعب أكثر من 200.000 متفرج في وقت واحد. في عام 55 قبل الميلاد، قدَّم منافس يوليوس قيصر القوي بومبيوس للشعب الرومانيِّ عرضاً لذبح ما بين سبعة عشر وعشرين فيلاً- اختلفت المصادر حول الرقم الدقيق- سارت الأمور على ما يرام في البداية، على ما يبدو، بدا الحشد مستمتعاً برؤية فيل مصاب بشدة يزحف على ركبتيه، ولكنه مازال قادراً على انتزاع الدروع من خصمه ورميها في الهواء مثل الحاوي، ولكن بعد ذلك حاولت بعض الفيلة الخروج من السياج المحصورة بها مما تسبَّب بما وصفه بلِيني بنوع تقليديٍّ من سوء التقدير أثار «بعض المتاعب» لدى الجمهور[14]. والأسوأ من ذلك، رؤية الفيلة وهي تطرح المقاتل الشجاع، ومن ثَّم أُثير الجمهور

عند رؤية احتضار الفيلة الفظيع. قال بلِيني إنَّ المشهد كان ببساطة «يفوق الوصف»[15]. ولكن لدينا فكرة جيدة من مصادر أخرى أنه لم يكن حدثاً هادئاً أو سلميًّا.

تذكر حكايات المعارك الهندية أنَّ الفيلة تطلق صرخات مثل «طيور الغُرنُوق»، وصياح بصوت عالٍ عندما تخترق أجسادها السيوف والرماح والسهام من العدو المسعور. كتب جورج أورويل حكاية كلاسيكية في الثلاثينيات من القرن العشرين يحكي أنه عندما عين شرطيّاً في بورما المستعمرة، اضطر إلى إطلاق النار على فيل ذكر مارق، والاستماع لصوت معاناته البطيئة، واحتضاره الصاخب، بعد أنْ ضربه بالرصاصات الأولى لنحو ثلاثين دقيقة:

> وكان من الواضح أنَّ الفيل لن ينهض مرة أخرى، ولكنه لم يمت! كان يتنفس بشكل متوازن جدّاً، ويُصدر صوت حشرجة قوية، جانبه الضخم يرتفع ويهبط وهو يتألم... انتظرتُ لفترة طويلة عساه أن يموت، ولكن أنفاسه لم تخبُ...

ثم أطلق أورويل طلقتين أخريين:

> لم يرتعش جسده حتى عندما اخترقته الطلقات، بل واصل التنفس الأليم دون توقُّف، كان يحتضر ببطء ولكن في عذاب عظيم، يبدو أنه حتى المزيد من الرصاص لن يضره أكثر، شعرتُ برغبة في وضع حدٍّ لهذا الضجيج الرهيب، كان من

> المروع رؤية هذا الوحش الكبير ملقىً، عاجزاً عن الحركة، وعاجزاً عن الموت حتى الآن، وأنا عاجزٌ عن قتله، أعدتُ بندقيتي الصغيرة وأطلقتُ النار مجدداً على قلبه وأسفل رقبته، ولكن يبدو أنها لم تُحدِث أيَّ تأثير، تواصلت صيحات التعذيب باطِّراد مع دقات الساعة، في النهاية لم أستطع الانتظار وغادرتُ المكان[17].

لم يكن مشاهدو عرض بومبيوس عام 55 قبل الميلاد قادرين على التراجع بهذه السهولة، وكما كتب بلِيني، فإنَّ قرع الطبول وأنين الفيلة ونحيبها وهي تسقط كان له القدرة على التأثير على مشاعر الجماهير. وكما يقول شيشرون: «كان ثمة شيء من الرحمة، وشعور بأنَّ لدى الوحوش شيئاً بشريّاً»[18]. ونتيجة لذلك، يخبرنا بلِيني، أنَّ النتائج العكسية كانت فظيعة، «نسوا بومبيوس والعرض الغنيّ المخصص لتكريمهم. قام [المتفرجون] من أماكنهم، يبكون، وينهالون بالشتائم على بومبيوس، الذي عانى هذا سريعاً»[19].

بالطبع، لم يحدد مصير بومبيوس هناك ولا بعد ذلك؛ بسبب عويل موت فيل، ولكن تبين القصة هنا أنَّ أذكياء القادة السياسيين في ذلك الوقت قد يشعرون بإرادة الناس إذا كانت آذانهم مفتوحة في مثل هذه التجمعات. وفي عالم الكولوسيوم المغلق، قد يكون مزاج الجمهور متهيجاً أكثر. تموج الانفعالات المتأرجحة صعوداً

وهبوطاً في الساحة الرومانية دقيقة بدقيقة، ليس فقط من هتافات وتصفيق للنجوم، ولكن بالصيحات والصفير والضحك الساخر من الشخصيات الهزلية. كان يمكن أنْ يكون من الصعب، بلا شكٍّ، لأولئك في الجانب المقابل ألّا يشعُروا بالإهانة، وربما حتى الانتقام، ولكن يمكن الرهان على أنَّ ردة الفعل بصورة سيئة من شأنها أنْ تجعل الأمور أسوأ[20].

هل كانت أصوات الجماهير المختلفة في الألعاب الرومانية توقعاً مثيراً عن ضجيج قوة الناس الحقيقية؟ ليس تماماً. بعد كلِّ شيء، في الوقت الذي بني فيه الكولوسيوم، ترسخ الاستبداد الرومانيُّ بقوة. صحيح أنَّ الجماهير استخدمت الفرصة المناسبة للتعبير عن مشاعرهم، مما يتيح سماع وجهات نظرهم بالطريقة الأكثر قوة، إلا أنه يمكن التلاعب بها حتى في هذا الإطار، إذ يمكن تخصيص مجموعة كاملة من المقاعد للأصدقاء وأتباع المنظِّمين، أو أنْ ينتشر مهرجون مدسوسون بين الجمهور، والدفع لبدء التصفيق- أو صيحات الاستهجان- في الأوقات المناسبة، بل يمكن نشْر جنود في المدرجات؛ لضرب أيِّ فرد من الجمهور يتخاذل في التصفيق للامبراطور. أيّاً كان الأسلوب الملتوي المستخدَم، فالتدرب على عدد قليل من الهتافات المرتبة والمصطنعة يكفي في كثير من الأحيان لخلق انطباع مضللٍ عن إرادة الشعب[21].

وهكذا يقدم الكولوسيوم نموذجاً رائعاً لجميع تلك الانفعالات

من الإثارة والضيق والرفض التي نسمعها في حياتنا، والتي تظهر عبر الأماكن التي تقام فيها دورة الألعاب الأولمبية في لندن 2012، أو حتى في استوديوهات التلفزيون عند استضافة المتسابقين الموهوبين. كان المدرج الرومانيُّ، كما وصفه كيث هُوبكنز ومِري بِيرد «أكثر بكثير جدّاً من مجرد مكان لأداء الرياضة». وأكثر بكثير جدّاً من مجرد قصر للمتعة(22). كان أيضاً، كما أشير، ساحة سياسية واسعة، ليس للتعبير بوضوح عن الأفكار أو النقاش، لكنها تمثل جزءاً مهمّاً من المسرح السياسيِّ.

عندما يرددون أو يسخرون، يخيل لأفراد الجمهور أنَّ آراءهم ومشاعرهم مهمة، وأنهم كانوا يعبِّرون بالقوة الجماعية باسم الشعب الرومانيِّ، وكذلك يتصور الإمبراطور أنه أيضاً يستعرض نجاح سلطته على رعاياه والمواطنين. كانت ثمة حقيقة- ووَهْم- من كلا الطرفين. أثبت التضخيم المثير في الكولوسيوم أنه لا أحد يمتلك عالم الحواس بالكامل أو يتحكم فيه، لم يكن الجمهور الهادر حرًّا كما يتصور، ولا مطيعاً كما تود النخبة الحاكمة. كان للصوت ساحته الخاصة وبداخله قوة متزنة بدقة، عند الاستماع إلى الجمهور الرومانيِّ في الألعاب، نسمع كلَّ الضجيج المستخدم ليحكمنا، الذي يمكننا- في المقابل- استخدامه للمقاومة.

الهوامش»

(1) Keith Hopkins and Mary Beard، (الكولوسيوم، 2011).

(2) Amanda Claridge، (روما: دليل أكسفورد لعلم الآثار، 2010).

(3) Hopkins and Beard، (الكولوسيوم).

(4) Alison Futrell، (الألعاب الرومانية: مرجع، 2006).

(5) Harry Sidebottom، (الحروب القديمة: مقدمة قصيرة جدًّا، 2004).

(6) المرجع السابق.

(7) Futrell، (الألعاب الرومانية).

(8) Hopkins and Beard، (الكولوسيوم).

(9) Sarva Daman Singh، (الحرب الهندية القديمة، مع مرجع محدد إلى العصر الفيدي، 1965)؛ Bradford Alfred S.، (بالسهم والسيف والرمح: تاريخ الحروب في العالم القديم، 2001).

(10) Futrell، (الألعاب الرومانية).

(11) Hopkins and Beard، (الكولوسيوم).

(12) Ovid، (فن الحب)، عبارة من كتاب Futrell، (الألعاب الرومانية).

(13) Futrell، (الألعاب الرومانية).

(14) المرجع السابق؛ Hopkins and Beard، (الكولوسيوم)؛ الوصف من كتاب بلِني (التّاريخ الطبيعيّ) المنشور في كتاب Mary Beard (النصر الروماني، 2009).

(15) يُنظر Futrell، (الألعاب الرومانية).

(16) Bradford، (بالسهم والسيف والرمح).

(17) George Orwell، (إطلاق النار على فيل) من مقالات (بعض الأفكار من ضفدع شائع، 2010).

(18) Futrell، (الألعاب الرومانية).

(19) المرجع السابق.

(20) المرجع السابق.

(21) المرجع السابق.

(22) Hopkins and Beard، (الكولوسيوم).

الفصل العاشر

نشوة الأنفاق

في كلِّ بلدة ومدينة ثمة أماكن سرية، وإنْ لم تكن سرية، فعلى الأقل ليست تحت النظر بشكل يوميّ. عند زيارتنا لها نترك خلف ظهورنا المشهد الصوتيَّ العامَّ في الشوارع والملاعب، ونكتشف مشهداً صوتيّاً غير ملحوظ، ولكنه لا يقل أهميةً عن عوالم الناس الخاصة. هذه هي الأماكن التي نشأت فيها المعتقدات الشخصية في شكل طقوس غامضة.

تعدُّ سراديب الموتى في روما القديمة من الأماكن الأشهر في المدينة، وهي كذلك أكثر الأماكن التي يحيطها الغموض والسريَّة. بُنِيَت هذه الشبكاتُ المعقَّدة من الممرات والغرف تحت الأرض بين

القرنين الأول والخامس بعد الميلاد، وتمتد على مستوياتٍ متعددة على بُعد مئات الكيلومترات خارج أسوار المدينة القديمة. بعض الممرات يمكن أنْ يشاهدها السياح بسهولة، في حين أن ثمة ممرات أخرى مغلقة، أو تتطلب زيارتها إذناً خاصّاً من الفاتيكان.

يقع ما يُعرف بسراديب الموتى في بريسيلا، على بُعد بضعة أمتار تحت طريق فياسالاريا، وهي من بين الأجزاء المكتشفة الأقل شهرةً من بين هذه الممرات القديمة. تصميمها نموذجيٌّ إلى حدٍّ ما؛ ممرات مظلمة مبنية من الحجارة، رطبة وباردة، تصطف على جانبيْها مقابر في فتحات ذات طبقات، وتفتح بعض الممرات على غرف أكبر. كلُّ غرفة مليئة بالكامل بنقوش ورسوم جدارية، يمكن رؤيتها في الضوء الخافت. في واحدة من هذه الغرف رسم يصف النبيَّ موسى وهو يضرب الصخر الذي ينفجر منه الماء، ورسم على الممر كأنه مادونا والطفل مع المجوس، وعلى جدار آخر قريب يمكنك أنْ تجد دانيال في جُبِّ الأُسود، وقيامة عازر، وذبح إسحق، ونوح، وحتى ما يشبه تقطيع الخبز خلال القربان المقدس[1]. تخبرنا هذه الصور أنها كانت في عصر المسيحيين الأوائل في روما، حين كانوا أتباع عقيدة سرية جديدة وعاشوا لسنوات عديدة عرضة للاضطهاد بسبب معتقداتهم، وبعبارة أخرى، هم الناس الذين اضطروا إلى الابتعاد عن الأضواء.

من المثير أنْ نتصور سراديب الموتى هذه بوصفها أماكن اختباء

مسيحية، إذ يمكن أداء الطقوس المحظورة بعيداً عن أعين الوثنيين المتطفلين وآذانهم. مع ذلك، لا يوجد أيُّ دليل على إقامة طقوس كبيرة هنا، أو على وجود المسيحيين الذين لجأوا إلى الاختباء تحت الأرض. سراديب الموتى هي ببساطة مأوى لموتاهم، لمئات الآلوف منهم، مكدَّسين باستواء في محاريب متدرِّجة أو في بعض الأحيان في مجموعة من السراديب المترفة. يكمن المغزى الحقيقيُّ من هذه المدينة تحت الأرض فيما يخبرنا عن الحياة المسيحية الأولى في روما فوق سطح الأرض، وتعطينا بعض الدلائل على ما كان يمكن أنْ يحدث، ومدى أهمية الصوت في كلِّ هذه الطقوس.

ومن المفارقات دلائلنا البصرية، وعند إلقاء نظرة فاحصة على الجدران للوهلة الأولى، لا يكون من الواضح ما إذا كان ما نشهده هو رسم من القربان المقدس، أو مأدبة وثنية في حفل زفاف أو جنازة، وليست كلُّ النقوش باللغة اللاتينية المستخدمة في روما، بل العديد منها باليونانية. تصميم بعض غرف الدفن يحمل الطابع اليهوديَّ لا المسيحيَّ. في الواقع، يستمد كثير من الصور المجازية هناك من تقاليد قديمة تعود إلى الألف الأولى قبل الميلاد، ومنها ما يبعد جغرافيًّا إلى شمال أفريقيا والشرق الأوسط. كانت روما حاضرة الإمبراطورية الواسعة، وكان لشعبها ثقافة غنية من تقاليد دينية مختلفة على وجه الخصوص، تتمازج باستمرار؛ ومن ثَمَّ فمن غير المرجح أنْ يكون قد سُمع

للمسيحيين الأوائل أصوات هادئة، وتراتيل موزونة وصلاة وقورة كالتي تردد صداها فيما بعد في الكاتدرائيات والكنائس في القرون الوسطى في أوروبا الغربية، التي ما زلنا نتصورها اليوم صوتاً ضروريًّا لإقامة الشعائر. مِن المرجح أنَّ الصوت كان عاصفاً، وذا طابع شرقيٍّ أكثر وأقرب للوثنية. ولم يكن من الواضح أيُّ الديانات- وأيُّ المشاهد الصوتية الدينية- سيستمر، وأيٌّ منها سينتهي! كان المسيحيون في روما القديمة يتحسسون طريقهم، وعلى الرغم من أنهم بدأوا تحديد طقوسهم، إلا أنها لم تكن واضحة. وكما هو الحال مع جميع الطوائف في الحاضرة الكبيرة، كانوا يبحثون عن الإلهام في كل مكانٍ، وهي الظاهرة التي نلاحظها على مدار التَّاريخ.

عند التجول في أيٍّ مكان يبيع كتب الروحانيات المعاصرة، أو في مكتبة حديثة في لندن أو نيويورك، على سبيل المثال، ستقع عيناك على عدد لا يُحصَى من كتب المعتقدات والعلاجات البديلة، وستلاحظ كثرة البرامج العلاجية التي تعتمد على الممارساتِ الروحية الصينية القديمة، أو ربما برامج العلاج باللمس المستوحاة من التقاليد الهندية، ودروساً في التأمل البوذيٍّ، وأخرى في الترتيل، ومقدمات في الشامانية ونظريات في التناسخ، وبجانب هذه الصفوف من الكتب التي تغطي كلَّ دين يمكن تصوُّره، قد يكون لديك أيضاً فرصة لشراء البخور، والتماثيل، والزيوت، والأطباق

الصادحة(*) أو حتى أدوات مذبحك الخاصِّ(**).

ثمة شيئان لافتان حقّاً في كلِّ هذا؛ أولاً، وقبل كلِّ شيء، لن يملي عليك أحد ما تضع في سلة تسوقك، هنا طريقة «خُذ وضَع» متاحة للجميع، ثانياً، معظم المعروضات ترتبط بالزمن الماضي البعيد- لاسيما التَّاريخ الشرقيِّ- بوصفها وسيلة لإثبات مصداقيتها، بدءاً مِن التقاليد العلاجية الفيدية في الهند القديمة، إلى القوى الروحية لدى اليهود والفرس والصينيين على وجه الخصوص، إلى الصفات المنومة للصوت البدائيِّ[2]. ولا يسعني تأكيد أنَّ ما نجده اليوم في لندن أو نيويورك في القرن الحادي والعشرين، مثلاً، يقدِّم رؤية حديثة عن السوق المتلاطم الأفكار والمعتقدات التي تتميز بأنها الأكثر تنوعاً ثقافيًّا في حواضر المدن الكبرى في العالم قبل حوالي 2000 سنة.

نستطيع أنْ نبدأ الكشف عن بعض تعقيدات الحياة الدينية بين المسيحيين الرومان الأوائل إذا ألقينا نظرة على كنيسة سان كلِمنتي، التي تعدُّ من أقدم الكنائس في المدينة كلها. مرة أخرى، لفهم ما حدث على السطح، ينبغي أنْ نعود إلى أسفل، حتى لو كانت المدينة

(*) الطبق الصادح Singing bowl: نوع من الأجراس الكبيرة المنتصبة، وفتحتها إلى الأعلى، تصدر أنغاماً عند الطرق عليها. ظهرت في آسيا، خصوصاً في النيبال والصين واليابان، تُستخدم للتأمل، والموسيقى، والاسترخاء. (المترجم)

(**) مكان مرتفع أو موضع يستخدم نقطة مركزية للعبادة الدينية في الديانتين اليهودية والنصرانية وبعض الديانات الشرقية. (المترجم)

ارتفعت من تسعة الى خمسة عشر متراً تقريباً خلال السنين الألفين الماضية بسبب تراكُم الأنقاض والمخلفات البشرية. على مستوى الأرض في سان كلِمنتي التي تعود إلى وقت مبكر من القرن الثَّاني عشر، إذا نزلت السلم بالقرب من غرفة المقدسات(*)، سوف تكتشف أنها بُنِيَت على قمة كاتدرائية سابقة في القرن الخامس. وعندما تنزل من سلم آخر في نهاية الممر فسوف تصل إلى بقايا آثار رومانية قديمة من القرن الأول، بما فيها دار كبيرة يجب أنْ تكون مسكناً خاصاً لعائلة رومانية غنية.

في واحدة من غرف الدار المركزية، توجد بعض الآثار البارزة غير المسيحية، مثل مشهد ذبح ثور، وحاملي المشاعل، وثعبان كبير، وشيء يشبه مقاعد طاولة طعام كبيرة. الجو العام يشبه الكهف. في الواقع يعود المذبح إلى الديانة المثرائية، ومن الواضح أنَّ الغرفة تحولت في حوالي عام 200 بعد الميلاد إلى معبد للمثرائية(3)، إذ درجَ أتباعها على الاجتماع هناك لأداء شعائرهم- التي تضمنت تقاسُم وجبة على مائدة مكسية بجلد ثور ذُبح للتوِّ- إلى أنْ اندثرت عبادتهم. على الرغم من أننا لا نعرف الكثير عن هذه الدار، إلَّا أنَّ حقيقة أنَّ كنيسة سان كلِمنتي بُنِيَت مباشرة أعلى منها ترجِّح أنَّ المسيحيين الأوائل تجمَّعوا في مكان ما في الداخل، حيث اعتُرف

(*) غرفة توضع فيها الأثواب، مثل قميص الكاهن وزيِّ القداس، وأدوات الكنيسة الأخرى؛ مثل الآنية المقدسة وسجلات الأبرشية. (المترجم)

بدينهم رسميًّا في عام 313، وتمكن المسيحيون من بناء أماكن العبادة العامة واثقين بأنهم لن يتعرضوا للاضطهاد أو التعامل بريبة، كانوا من قبل يلتقون خِلسة في أماكن أُطلِق عليها «كنائس البيوت السرية»، ويبدو أنَّ هذا المكان واحدٌ منها[5].

قد يتساءل المرء: لماذا ثمة نوعان مختلفان متجاوران من العبادة؛ إحداهما تخصُّ المسيحيين، والأخرى لأتباع المثرائية؟ ربما لم تتزامن العبادتان في الحقبة نفسها، أو أنَّ أشخاصاً جدداً ينتمون إلى طوائف مختلفة قد انتقلوا إلى الدار في وقت لاحق، أو ربما تحولت الأسرة الموجودة عن دينها إلى دين آخر، أو اتبع أعضاء الأسرة عقائد مختلفة في الوقت ذاته؛ أيّاً كانت الحقيقة، فإنَّ وجود معبد المثرائية يذكِّرنا أنَّ المسيحية كانت مجرد مجموعة واحدة متعددة الطوائف ظهرت في روما، تعيش جنباً إلى جنب، وتتنافس في جذب الاهتمام. وكان هذا العدد الكثير نسبيًّا من الوفرة الجزئية للطوائف نتيجة نقص نسبيٍّ في منظمة مركزية، على الأقل ليُبدأ معها. كان كلُّ بيتٍ مسيحيٍّ في تلك الأيام الأولى يشبه كنيسة معزولة إلى حدٍّ ما، وتعمل وكأنها أوكار عصابات، واتصالاتها بالخارج محدودة، فقط مع القادة.

لذا، كان من الطبيعيِّ إذاً أنْ تتطور العبادتان بشكل مختلف، وأنْ يكون لكلٍّ منهما خطٌّ مستقل عند تفسير سلوكيات أتباعهما. بحلول القرن الثَّاني الميلاديِّ ظهر في الإمبراطورية أكثر من عشرين نوعاً من المسيحية[6]، أيْ ما لا يقلُّ عن عشرين مجموعة مختلفة

من الطقوس، وما لا يقلُّ عن عشرين مشهداً صوتيًا مختلفاً من المعتقدات.

نفترض أنَّ هذه الطقوس الليلية أو «صلوات المساء» في هذه البيوت كانت هادئة، حتى لو كانت فقط من أجل استمرارها، ومما لا شكَّ فيه أنَّ العديد من المسيحيين الأوائل كانت نفوسهم تميل إلى التقشف، رافضين النزعة الحسية الرومانية، وينشدون العزلة والسكينة، مثل القديس ثيودور من ساِكون، الذي قضى عامين وحيداً في كهف، أو أوائل الرهبان الذين فرحوا بالملابس الرثة والتأمل الصامت[7]. ولكن اللقاءات داخل منازل المسيحيين العاديين- حتى الأكثر وقاراً من بينهم- لم تكن صامتة. عاش هؤلاء الناس وعملوا في مجتمع لا يتواصلون من خلاله عن طريق التحدث بصوتٍ عالٍ كثيراً وليس عن طريق الكتابة، ولذا فقد كان يُنظر إلى الكنائس في البيوت السرية، بوصفها مثل المدارس الفلسفية، حيث تناقش بقوة وفي ساعات قليلة الأفكار الجديدة- أو ربما القديمة المأخوذة من مصر- عن الآخرة.

وقد يكون ثمة الكثير من الصلاة بصوت عالٍ أيضاً، ونظراً لإيمان المسيحيين الأوائل بقرب عودة المسيح، كان الصوت لجميع الرومان- مسيحيين أو وثنيين- وسيلة مهمة للتواصل والإحساس بالآلهة وعالم الغيب. عندما ثار بركان فيزوف في عام 72، قال لنا ديو كاچس إنَّ الناس القريبين من المكان كانوا يعتقدون

أنهم سمعوا ضجيج الحرب بين الآلهة[8]. كان الهواء مفعماً كلَّ يوم بالتعاويذ والرُّقَى واللعنات، وثمة حاجة دائماً إلى الكلام لاستدعاء الأرواح[9]. تقول تعويذة رومانية: «لفّ الولد العاري بالقماش من رأسه إلى أخمص قدميه، ثم صفِّق بيديْك، وبعدها أصدِرْ ضجيجاً رناناً، وضَع الصبيَّ أمام أشعة الشَّمس، وقِف وراءه تردِّد الكلمات السحرية». وكما يشير جِري تونر فإنَّ الممارسات السحرية الوثنية جعلت الصوت جزءاً روتينيّاً من شعائرهم؛ ومن ثَمَّ كانت وسيلة مغروسة بالحياة بعمق لا يمكن للمسيحيين تجاهلها[9].

ربما تخلل النقاش والصلاة الخافتة داخل بيت الكنيسة التهاليل والأناشيد، وبالطبع أصوات خفية ناتجة عن الحركات الجسدية والأفعال المرتبطة بالطقوس. استخدم اليهود الماء والزيت، والخبز والنبيذ، ومع الوقت أضافوا إلى هذا المزيج القديم استعمال الملح، والنار، والشموع والبخور والرماد؛ وهي المكونات التي شكلت جزءاً من التجربة الحسية من القرابين الوثنية. ظهر الاحتفال بانتظام بالعشاء الأخير من عيد الفصح إلى القربان المقدس، وجرى تبنّي الممارسة القديمة في مسح شخص ما ذي منصب كهنوتي أو مَلكيٍّ بالزيت في احْتِفَال المسيحية بِتَرسِيم كَاهِن أو للأشخاص الذين قد توفُّوا للتوِّ. كان المسيحيون مثل كلِّ أتباع العبادات الجديدة يريدون خلق طقوس جديدة من أجل وضْع هوية وقانون مميز خاصّ بهم، لكنهم يعرفون أيضاً أنه في النضال من أجل جذب الأتباع كان من

المنطقيِّ الاعتماد على التقاليد القديمة المألوفة لهؤلاء الأتباع بشكل مريح.

كان من الواضح أنه في حاضرة هذه الإمبراطورية الكبيرة، مارست بعض الصوامع المسيحية تقاليد من ضمنها طقوس غريبة جاءت من خارج المدينة، من أماكن مثل اليونان والشرق البعيد. توجد أدلة على أنَّ العديد من المسيحيين الأوائل في روما اعتمدوا بعمق على أفكار راسخة للوصول إلى حالة من الوعي الروحيِّ من خلال سلوك «الانتشاء»؛ الغناء والرقص والبكاء، والنحيب، والنواح، والتكلم بلغة غير معروفة، هذا النوع من السلوك غير المقيَّد جعل رؤساء الكنيسة المسيحية الأوائل يحاولون قمعه سريعاً بوصفه غير مسيحيٍّ.

تقول الحقيقة البسيطة، إنه مَهما ادَّعى الدين الجديد الحداثة في كلِّ شيء، فإنه يوجد الكثير من القواسم المشتركة بين الديانات تتقاطع مع العالم القديم. قامت معظمها على سبيل المثال على قدْر كبير من قوة الموسيقى والاهتزاز. وفي التقاليد الهندوسية القديمة، كما ناقشنا في الفصل السَّادس، لا تكمن قوة التعويذة فقط في الكلمات، بل في أصوات الكلمات والإيقاعات التي تُلفظ بها. كانت هذه العناصر، بعد كلِّ شيء، هي التي تصدر الاهتزازات في العالم، ومن هذه الاهتزازات أنتجت آثاراً أبعد وأوضح [11].

كان لفكرة الصوت الإيقاعيِّ الذي يُطلِق العنان للقوى الروحية

معنىً كبير عند كثير من الوثنيين في روما، الذين اعتقدوا أيضاً أنَّ الأصوات مثلها مثل الروائح يمكن أنْ يكون لها تأثير مباشر ليس على الآلهة فقط، ولكن أيضاً، عندما تدخل أجسام البشر الفانين عن طريق الفتحات مثل الفم والأذنين. إذا كانت هذه الأصوات تمثل بطريقة أو بأخرى الأرواح الخطرة أو الشريرة، وهي تكون كذلك بالفعل من وقت لآخر. كان من المفترض أنْ تظهر أصوات أخرى قادرة على صدها، وهذا ما قامت به الأجراس جيداً. وبالفعل، كما قال بِرسِڤال پرايس: «صُنعت الأجراس واستُخدمت في كلِّ المجتمعات تقريباً منذ العصر الحجريِّ الحديث»[12]. وجاء أقرب دليل على استخدامها من الصين، حيث وُصِفَت هناك بالقوة الاستثنائية. وعُد صوتها «مظهراً من مظاهر الروح الكونية»، وساعد رنينها على تعزيز «التناغم الكونيّ»، واستُخدِمت الأجراس أيضاً لطرد الأرواح الشريرة وعُلِّقت تحت طُنُوف المعابد أو بالقرب من الآثار المقدسة.

ربما يكون هذا هو السبب في وجود مبدأ العمل نفسه في سراديب الموتى في روما. وعلى الرغم مما ذكرت سابقاً أنَّ هذه الممرات تحت الأرض لم تُستخدم لأداء طقوس مسهبة، يبدو أنَّ المسيحيين في بدايتهم الأولى دقوا الأجراس بوصفها جزءاً من طقوس جنائزية. في هذه الحالة، يرجح المؤرخون، كما هو الحال في الصين، أنَّ المسيحيين يعتقدون- مثل أسلافهم- أنَّ «قوة صوت

الجرس كانت تُستخدم لطرد الشياطين»(14). وهذا يشبه إلى حدٍّ كبير ما نعرفه اليوم من أنَّ أصوات رنين الأجراس الصغيرة خاصية مسيحية، فقد سمعها الناس من قبل في جميع أنحاء العالم لقرون متعددة.

كان هذا الرنين مجرد نهاية طيف واحد من أطياف الضجيج. بعد كلِّ شيء، إذا كان صحيحاً- يشير التنبؤ السليم في ذلك الوقت إلى أنَّ الصوت كان وسيلةً لصدِّ الأرواح المثيرة للقلق، أو لجذب انتباه الآلهة. إذاً أفضل طريقة لضمان الوصول إلى القداسة- بما في ذلك المقدسات المسيحية- هي القيام بالقليل من الصخب؟ في الواقع، هي أفضل وسيلة لصرف عقل المرء وجسمه بعيداً عن هذا العالم المادي المألوف، وتحقيق بعض التواصل مع العالم غير المرئيِّ بعيداً بالوقوع في نوع من النشوة، تماماً مثل أتباع الإله اليونانيِّ ديونيسوس قبل قرون. في نهاية الأمر، نظر العديد من هؤلاء المسيحيين إلى إطلاق النشوة بوصفه تجسيداً لرسالتهم بالتخلِّي عن الاهتمام بالحياة أو التباهي الفرديّ[15]. لا يوجد كثير من النحيب والأنين في معظم مراسم الجنائز المسيحية؛ لاعتقادهم أن الآخرة ينبغي أنْ تكون صحوة للتذكر والفرح، تشير إلى خطوة انطلاق الروح في رحلتها، وليست محطة أخيرة في رثاء صاحب. كان من المستحيل قمع النظرة الوثنية القديمة في البكاء المرير على الميت الذي خطفه القدر[16]. ومن السهل أنْ نتصور مرة أخرى أثناء

اللقاءات في بيت الكنسية، أنَّ تقاسم الطعام والنبيذ لم يخلُ من الحسية والفوضى. وإذا لم يكن لهواً صاخباً، فبالتأكيد قد صاحبه قليل من الغناء والرقص[17].

تنقصنا روايات شهود عيان جيدة لمساعدتنا في الكشف عن كلِّ هذه الأنشطة. كما تقول باربرا إهرنرِش: «ما قام به معظم مسيحيي القرن الأول والثَّاني معاً... غير معروف لنا اليوم»[18]. مع ذلك فقد تواترت الروايات فيما بعد عن إدانة رؤساء الكنيسة الذين أقلقهم وجود إشارت للسلوك العابث في عدد كبير من القداسات التي كانت بالفعل صاخبة وغير منضبطة. في القرن الرَّابع على سبيل المثال، أصيب باسِليوس أسقُف القيصرية بنوبة غضب بسبب رقْص نساء مسيحيات:

> «لقد نبذنَ نور قداس المسيح وحجاب الفضيلة من رؤوسهنَّ، بلا خشية من الربِّ وملائكته، وبلا خجل من أعين الرجال، بشعورهنَّ الشعثاء، يقفزن مرتديات الصَدرِيّات، يرقصنَ بأعين شهوانية وأفواه ضاحكة، وكأنَّ نوعاً من الهيجان استولى عليهنَّ، فأخذنَ يُثِرن شهوة الفتيان، ويؤدين رقصاتٍ دائرية في كنائس الشهداء وعلى قبورهم... وبأغانٍ فاجرة لوثنَ الهواء، ولطَّخنَ الأرض بوقفات أقدامهنَّ المخزية»[19].

كما تشير باربرا إهرنرِش، كان من المستحيل على باسِليوس أنْ يحكم، هل كانت رقصات النساء ماجنة أو بدت كذلك لباسليوس فحسب[20]. ويرجح المرء الاحتمال الأخير. مع ذلك، كانت السلطات الكنسية على حقٍّ في أنْ ترى كلَّ ما حولها بقايا من عادات وأعراف وثنية غامضة، ليس فقط رقص المسيحيين الدائريّ، ولكن أيضاً تقديم المسيحيين القرابين للأضرحة والقسَم بالأشجار، والصلاة للينابيع، والتحدث بلغة غير مفهومة[21]. وبغضِّ النظر عن أيِّ شيء آخر، فقد سَمح هذا النوع من السلوك للمؤمنين العاديين الاعتقاد بأنهم على اتصال مباشر بالربِّ. وهذا يترك مجالاً صغيراً لطائفة الكهنة، خصوصاً أنْ يقفوا فوقهم بوصفهم مرشدين؛ لذا فإنه ليس من المفاجئ عندما تبدأ الوثائق بعرض تصرفات زعماء الكنيسة السابقة- مثل گريگوري النزِينزي(*) في القرن الرَّابع- أن نجدهم مشغولين بفرض أنواع من السلوك الرسميِّ:

> دعونا نرتل بدلاً من قرع الطبول، ونقرأ المزامير بدلاً من الموسيقى التافهة والغناء... نتواضع بدلاً من الضحك، ونتأمل الحكمة بدلاً من العربدة، ونلتزم بالجدية بدلاً من الهذيان... إذا كنتَ ترغب في الرقص بتفانٍ في هذا الحفل السعيد والمهرجان، فلترقص ولكن ليس كرقص ابنة هيرودس المتهتك[22].

(*) رئيس أساقفة القسطنطينية، ويُشتهر ببراعته في الأسلوب البلاغي. (المترجم)

نحن نعلم أنَّ الموسيقى والغناء كانا جزءاً من الطقوس الدينية لآلاف السنين، ولكن مع مرور الوقت، عندما أصبحت الديانات المختلفة أكثر تمايزاً وتنظيماً وهرمية، وأصبح موقفها من الحواس مشوباً بالحذر أكثر من السابق. قبل بضع مئات من السنين كان العلماء المسلمون يواجهون المعضلة نفسها التي واجهت القادة المسيحيين الأوائل، إذ أقروا بأنَّ الأصوات- مثل الموسيقى- تخاطب المستمع مباشرةً على المستوى العاطفيِّ، لذا اختلفوا في حكمها؛ هل الاستماع إليها خطيرٌ لأنها قد تثير العواطف الجامحة التي تصرف قلب السامع عن الله؟ أم أنها- كما يعتقد الصوفيون المسلمون- وسيلةٌ لتحريك القلب أقرب إلى الله وإلى مزيد من التقوى؟ ومن ثَمَّ لم يتمكن المسلمون ولا المسيحيون من الاتفاق تماماً فيما بينهم على قيمة القوة العاطفية للموسيقى، كأحد العوامل التي خلَقت على مدى قرون تالية انقسامات خطيرة.

مع ذلك، فإنَّ الاتجاه العام كان واضحاً، حتى عندما كان المسيحيون الأوائل يتجمعون في تلك البيوت الرومانية المدفونة الآن وفوقها الكنيسة العظيمة التي سُميت تيمناً بأول الباباوات كليمنت الأول، وبنظامها، وروتينها المحدد، وأساليبها الرسمية في الكلام اللائق والصلاة وتحديد الأصوات المناسبة، لم تكن الكنائس مضطرة لانتظار وصول عالم القراءة والكتابة والكتاب. كان المجتمع الشفويُّ في العالم القديم قادراً- وبقوة- على خلْق

طقوس وأحداث ثَبَّتَت المعتقدات والممارسات في أشكال قوية على مرِّ الزمن. في الواقع، خلقت عالما كان يحقُّ لبعض الناس فيه صُنع ضجيج أكثر من غيرهم، وكان من الضروريِّ للاستماع أنْ يكون بطريقة صحيحة وفقاً لقواعد وقوانين محددة[23].

أمسك المشهد الصوتيُّ للمسيحيين الأوائل في روما بذلك القلق الذي كان في جوهره الصوت الذي صنعه الإنسان على مرِّ التَّاريخ. ينتقل الصوت بحرية بالهواء، لا يعترف بالحدود المادية أو الاجتماعية، ولا يمكن التحكم به بسهولة، وهو أبسط وأنجع وسيلة لتعلم ثقافة الآخر؛ ببساطة لأنه يسمح لكل ثقافة بسماع الأخرى، والشعور بها مباشرة عن طريق السماح لها بالدخول إلى الجسم والعقل، مع ذلك كان وسيلة مُضطَرِبة ومتقلقلة تبدو دائماً خطيرة جدّاً لأولئك الذين يسعون إلى السلطة، وهذا ما دفعهم إلى ابتكار وسائل أكثر وأكثر للسيطرة عليه، بل حتى محاولة احتكار ضجيج الصوت لأنفسهم. وهذا الصراع المستمر بين الضجيج بوصفه تعبيراً عفويّاً غير مقيد بنظام في الحياة البشرية، والضجيج بوصفه أداةً من أدوات السلطة يمارسها الأمراء والكهنة، سوف نكتشفه في القسم الثَّالث عندما ندخل عالم الصوت في العصور الوسطى.

الهوامش:

(1) Judith Toms، (سراديب الموتى) في كتاب Amanda Claridge، (روما: دليل أكسفورد لعلم الآثار، 2010).

(2) يُنظر أيضاً مقدمة كتاب Peregrine Horden (الموسيقى والطب: تاريخ العلاج بالموسيقى منذ العصور القديمة، 2000).

(3) Claridge، (روما).

(4) يُنظر Roger Beck، (الأسطورة، العقيدة، وبداية في الأسرار الميثرانية: أدلة جديدة من أبناء الطائفة، «مجلة الدراسات الرومانية»).

(5) Roger Stalley، (العمارة المبكرة في العصور الوسطى، 1999).

(6) James W. Ermatinger، (حياة المسيحيين اليومية في روما القديمة، 2007).

(7) Jerry Toner (الثّقافة الشعبية في روما القديمة، 2009).

(8) R. Murray Schafer، (المشهد الصوتيّ، بيئتنا الصوتية وتناغم العالم، 1994).

(9) المرجع السابق.

(10) Ermatinger، (حياة المسيحيين اليومية في روما القديمة).

(11) C. Mackenzie Brown، (النصوص المقدسة القديمة: من الصوت إلى صورة الكلمة المقدسة في التقليد الهندوسي، «تاريخ الأديان»، 1986).

(12) Percival Price، (الأجراس والرجل، 1983).

(13) المرجع السابق.

(14) C. M. Woolgar، (الحواس في إنكلترا نهاية القرون الوسطى، 2006).

(15) Barbara Ehrenreich، (الرقص في الشوارع: تاريخ المرح الجماعي، 2007).

(16) Ermatinger، (حياة المسيحيين اليومية في روما القديمة).

(17) Stalley، (العمارة المبكرة في العصور الوسطى).

(18) Ehrenreich، (الرقص في الشوارع).

(19) عبارة في كتاب Ehrenreich، (الرقص في الشوارع).

(20) المرجع السابق.

(21) Ermatinger، (حياة المسيحيين اليومية في روما القديمة).

(22) Ehrenreich، (الرقص في الشوارع).

(23) يُنظر Simon Goldhill، لماذا لا يتحاور المسيحيون؟ من مقدمة كتابه («نهاية الحوار في العصور القديمة»، 2009).

القسم الثّالث

أصواتُ الروح والشيطان



الفصل الحادي عشر

الأجراس

لو قُدِّر لك أن تعيش في زمن العصور الوسطى، فإن أحد الأصوات التي ستسمعها- باستثناء أصوات الرعود والزلازل، أو ضجيج المعارك الفظيع- هو الصوت الذي يرفع كل يوم من الكنائس والمعابد والأديرة. حتى لو سمعت ذلك من مكان بعيد، فإنه يُعد جزءاً من مشهدك الصوتيّ في ذلك الزمن. كانت أفضل طريقة لتواصل الكهنة والرهبان -سواء الطاويين أم البوذيين في الصين، أم المسيحيين في أوروبا- مع بعضهم وكذلك مع الناس الذين يعيشون بالقرب منهم هي الجرس. في كل مرة يرن جرس من أعلى برج فإن صوته ينتشر في أنحاء القرية أو المدينة، ويعلن

بصوت عالٍ وواضح عن دين قوي في العالم الدنيوي.

مع ذلك لم يكن بالإمكان اختزال المشهد الصوتيّ بعد العصور الوسطى إلى مشهد أو دين واحد أو غير ذلك. استطاعت الكنائس أن تستمر بالرغم من الاختلاف بين العادات المحلية والتقاليد القديمة، ورن الجرس في كل مدينة وقرية بشكل مختلف. كانت تدوّي مجموعات كبيرة من الأجراس الشعبية في مناطق من هولندا بأصوات موسيقية، وفي مناطق أخرى، رنت الأجراس في المدن بنغمة «تحذير» أو «حزن»، أو بصوت يستحضر إلى الذهن جواً مميزاً من العجلة أو الهدوء[1]، مثل ما ذكر بعض الزائرين لهذه المدن.

لم يكن الصوت دائماً مجلجلاً وواضحاً يملأ الفضاء، مثل أصوات الأجراس المصنوعة من الحديد القوي أو النحاس. كان الصوت المستخدم لدى المسيحية الأرثوذكسية في كثيرٍ من دول أوروبا الشرقية والشرق الأدنى، على سبيل المثال، لا يأتي من الجرس اليدوي، بل من قرع مطرقة خشبية متكرر على آلة إيقاعية تسمى السِمِنترون (semantron)؛ وهي لوح خشبي طوله متر أو متران، عادة ما يعلق أفقياً بالسلاسل أو الحبال. وحين يقرع في أماكن مختلفة، يصدر اللوح نغمات مختلفة. مع وجود ضارب ماهر يبعث اللوح برسائل مسهبة إلى الخارج. ما زال ينظر لهذا اللوح من التراث الثمين للديانة الأرثوذكسية الشرقية، خصوصاً في رومانيا وأجزاء من اليونان. وعلى الرغم من أن ظهور لوح السِمَنترون

واكتسابه اعترافاً واسعاً في العصور الوسطى حدث بالمصادفة، فقد كان هذا اللوح الخشبي استجابة عملية من حظر استخدام الأجراس المعدنيَّة. وتبدو فكرة فرض حظر شيء غير خطير مثل قرع الجرس غريبةً في الوقت الحاضر، ولكن في ذلك الوقت كان الحظر ينظر إليه على أنه مقياس لقوة الديانة الأرثوذكسية، التي يُنظر إليها بحب وتبجيل وخوف، وساعدت في تنظيم الحياة اليومية، وكانت مباشرة في قلب الصراع بين الخير والشر، ودائماً في جانب الحق.

هذا الصراع من أجل السيطرة على الأجراس قد يُرى بوضوح في تاريخ إسطنبول المثير. إذ يكمن أحد الأسباب التي جعلت من هذه المدينة طبقات غنية من الأصوات اليوم في أنها ومن سالف الأيام كانت نقطة تقاطع قارتين- آسيا وأوروبا- ومكان التقاء اثنتين من الديانات الكبرى الإسلام والمسيحية. كانت المدينة مركزاً للمسيحية الأرثوذكسية في العصور الوسطى، عندما كانت لا تزال تسمى القسطنطينية، وهي المكان الذي احتفظ بفخر ببعض الطقوس القديمة التي هجرتها الكنيسة الرومانية في غرب أوروبا. أما بعد مجيء الأتراك العثمانيين في القرن الخامس عشر وسيطرتهم على المدينة، فحُولت الكاتدرائية العظيمة آيا صوفيا إلى مسجد إسلامي للصلاة، وفاق عدد المساجد الكنائس سريعاً في المدينة.

كان ثمة تأثير فوري على المشهد الصوتيّ في المدينة، فالأجراس

تقرع في معظم الكنائس المسيحية لأنها بنيت في الأساس في عهد الإمبراطورية الرومانية، ولكن عندما شرع الدين الإسلامي الأذان لدعوة المؤمنين إلى الصلاة، وأمر أن تكون فقط عن طريق الصوت البشريّ[2]؛ سمح هذا الحكم بازدهار مجموعة غنية من الطرق والنغمات الصوتية في جميع أنحاء العالم الإسلامي، وظهرت آثارها بشكل واضح على المسيحيين. كان مسموحاً قرع أجراسهم بهدوء داخل مبانيهم، ولكن يُحرم قرعها في الخارج، لذا عمّ الصمت أجراس الكنائس النحاسية الكبيرة وأصبح لوح السِمِنترون الخشبي- الموجود منذ قرون وسهل الاستخدام- يقوم بدور استدعاء الأتباع دون ذلك التأثير الحاد من الجرس. وكلما تأصلت الكنيسة المسيحية الأرثوذكسية، تأصل دور السِمِنترون، وانتشر وتكيّف مع الظروف المحلية. ولا يطرق المسيحيون الخشب في إثيوبيا، لكنهم يطرقون حجراً يسمى دِوال (dewall). وفي سوريا واليونان وروسيا يطرقون القضبان والصفائح والحلقات المعدنيَّة. عندما تُطرق مجموعة منها في آنٍ واحد، تكوّن ألحاناً معقدة. في روسيا، حيث كانت الأديرة مستقلة، ظهرت مجموعة متنوعة ومذهلة من الإيقاعات والألحان والنغمات المتنوعة والمختلفة عبر الزمن[3]. ثم أخذ السِمِنترون مكان الجرس في جزء مهم في العصور الوسطى. ولكن من شرق الإمبراطورية العثمانية وغربها حين لم تصمت أجراس النحاس أو الحديد القوي، نجد قصة

مشابهة: استخدم الناس دقات الأجراس استخداماً ثرياً، وسمعوا من أصواتها مجموعة كاملة من المعاني الخفية التي اختفت الآن.

كانت الأجراس لأولئك العُباد في العصور الوسطى- الرهبان والراهبات والكهنة- أداة حيوية للعمل. نُظر إلى الأديرة بوصفها صورة المكان المنعزل الهادئ، ولكن بالنسبة لأولئك الذين يعيشون داخلها، الممنوعين دائماً من التحدث، كانت العادات اليومية من الأكل والنوم والصلاة يُنظمها رنين الأجراس[4].

في أوروبا الغربية، كانت منازل البِنديكيين(*)، على سبيل المثال، دقيقة ومحددة في ممارساتها بطريقة مثيرة للدهشة. وضعت كنيسة المسيح في كانتربري مبادئها التوجيهية أصلاً في أواخر القرن الحادي عشر، وهي تتطلب من الرهبان البِنديكيِين النهوض من نومهم بواسطة جرس صغير يدقه القيم بهدوء يسمى (parvulum signum) (المُذكِر الصغير) لصلاة باكر، بحيث يكون هذا التكريس هو الأول في يومهم. وتدق أجراس صغيرة أخرى مثل جرس سِكِلا (skilla) أو غيرها، تدوي أصواتها في الممرات وحول الأديرة. يختلف كل واحد قليلاً في النغمة، وكل واحد يستدعي الرهبان إلى تكريس أو إلى آخر على فترات من ثلاث ساعات. ستقام صلاة الغروب في نهاية النهار، وصلاة النوم سوف تمتد إلى التّاسعة، وصلاة نصف الليل إذا انتصف، ثم أخيراً، صلاة الباكر

(*) البنديكية: هيئة منظمة لنظام لمجتمعات رهبانية مستقلة. (المترجم)

عند الفجر، قبل أن يُسمع المُذكِر الصغير مرة أخرى، وتتكرر دورة كاملة.

وإذا طُلب من الرهبان أن يسرعوا في أي مرحلة، فإنهم يسمعون صوتاً منغماً خفيفاً من جرس تِنتِنابُلوم (tintinnabulum)، السليل المباشر للجرس الروماني اليدوي الصغير. في الطرف الآخر من المقياس ثمة «جرس الإشارة» الكبير الذي له نغمة أعمق بكثير. كان يدق عبر الدير كله لاستدعاء الجميع إلى محفل عام. كان ثمة أيضاً لوح تَابُلا (tabula)، وهو قطعة من الخشب يضربه رئيس الدير بمطرقة يعلن دقيقة سماح للرهبان في الأديرة للتحدث إلى بعضهم بعضاً. تناول الطعام معاً تشرعها طقوسٌ أخرى كاملة من الأجراس: جرس يعلن عن وجبة، ودقتان في لوح تابِلا للدخول إلى غرفة الطعام، دقة ثالثة عندما تنتهي الوجبة ويجب رفع الطعام، وأخيراً هزة طويلة من جرس سِكِلا لتذكر الجميع بالدعاء الأخير قبل مغادرتهم. وبعبارة أخرى، تقول الأجراس للرهبان عن طريق الصوت متى يستيقظون، ويستحمون، ويصلون، ويأتون لوجبات الطعام، ويقومون من طاولة الطعام، ومتى يعملون ويتكلمون، ومتى يتحركون ويكونون جاهزين في الوقت المناسب[5].

يشهد الناس العاديون شيئاً يسيراً من الحياة المعقدة للأجراس عندما يذهبون إلى الكنيسة الأبرشية المحلية، ويُوجَّهون مع كل قداس بإرشادات كثيرة لا يقوم بها الكاهن، بل بسلسلة من

الإشارات السَّمعيّة. سينبه صوت الجرس روّاد الكنيسة إلى اللحظة المقدسة، ومتى ينحنون أو يرفعون رؤوسهم بالضبط. وللكاهن أيضاً أجراس صغيرة معلقة على ثيابه، ترن كلما تحرك عند المذبح والمنبر. مع ذلك فإن أكثر الأصوات ثراءً قد يُسمع في القداسات التي تقام في الكنائس القبطية والأرثوذكسية في أماكن مثل سوريا وأرمينيا وجورجيا، حيث تصدر الأجراس جنباً إلى جنب مع النواقيس والأناشيد والتراتيل واحداً من أغنى المشاهد الصوتية في العالم للتكريس.

إذا كانت الكنائس الأبرشية الغربية لا تستطيع أن تتنافس مع مثل هذه الوليمة الحسية للمجتمعين داخل الكنائس القبطية والأرثوذكسية، فإنها على الأقل تحتفظ بالاستخدام الأقوى من أكبر الأجراس التي بحوزتهم، والمخصص لاستدعاء العُباد. يمكن العثور على واحد من أقدم أجراس الكنائس الرعوية في إنكلترا داخل كنيسة القديس لورنس في كفيرز فِيلد، قرب أوكسفورد. صُنع هذا الجرس في السنوات الأولى من القرن الثَّالث عشر، وما تزال بقاياه الآن موجودة في زاوية في الطابق الأرضي. ولكن منذ ما يقرب من 800 سنة كان منتصباً بشكل إستراتيجي بالقرب من أعلى برج ساكسون في ساحة الكنيسة.

عندما كان جرس كنيسة القديس لورنس يدق في مكانه، فإن صوته الغني عالي الطبقةلم يسمع داخل الكنيسة في الأسفل

فحسب، بل كان يُسمع على بعد أميال: أولئك الذين يستريحون في منازلهم، وأولئك الذين يمرون عبر القرية سيراً على الأقدام أو راكبين، وأولئك الذين يكدحون في الحقول البعيدة. كان الجميع يسمع ذلك، وكانوا يعرفون أنه ينبغي عليهم عند سماع الرنين في الظهر أو بعد الظهر في أيام العمل، وفي صباح يوم الأحد والأيام المقدسة وقف كل أعمالهم على الفور وإقامة القداس.

استخدمت مثل هذه الأجراس منذ آلاف السنين. وكان من الشائع في الصين القديمة أن تُعلن أوقات العبادة من خلال قرع الجرس. يبدو أن المسيحيين أخذوا هذه الممارسة لأول مرة من شمال أفريقيا خلال القرن السَّادس، وثمة كاهن في قرطاج يصف «تقليد» الرهبان المحليين المقدس وهم يدقون «الجرس الرنان»[6]. بنيت أبراج الجرس أولاً في الأديرة قبل الكنائس الأبرشية بهدف بعث صوت أجراس إلى أبعد مدى ممكن. وبحلول ذلك الوقت أصبحت كنائس القرية مثل كفيرز فِلد، بالإضافة إلى الكنائس الأخرى والكاتدرائيات ترنَّ أبراجها. تنافست جميعاً في المكانة وجذب الاهتمام عن طريق زيادة حجم وتعقيد صوتها ودويّه، وقدمت كل منها المزيد من القداسات للأبرشيين. كان الهواء متشبعاً بالأصوات إلى حدٍ كبيرٍ فوق أسطح المنازل في بعض المدن والقرى الأوروبية في القرون الوسطى.

وسواء هيّجت هذا السيمفونية الصوتية أم سرَّت المستمعين،

فمن المؤكد أنها أدت هدفها. كان الجرس وسيلة فعالة في الكنيسة الأبرشية والمعبد أو الدير، مكنها من استعراض قوتها، وتحديد حدودها وتنظيم سلوك الحي بأكمله؛ لأنها تقدم، على سبيل المثال، منظماً رسمياً للوقت لكل المجتمع. في كل دير ثمة راهب مسؤول يحمل مزولة أو ساعة رملية أو شمعة يراقب موقع الشَّمس أو سماء الليل يظل مستيقظاً، ومستعداً للوصول إلى حبل الجرس ودقه ساعات في اللحظة المناسبة[7]. كان هذا الشخص الوحيد المنقطع عالياً في البرج ليلاً ونهاراً هو سلف الساعة الميكانيكية البشريّ الشُجاع.

قامت السلطات المدنية باستخدام أجراس الكنيسة لتحديد الوقت أيضاً. ففي لندن تحت حكم وِلِيَم الأول الذي يعرف بوِلِيَم الفاتح، كان جرس كنيسة القديس مارتن العظيمة يدق في الساعة الثَّامنة معلناً الحظر الليلي، ثم تدق أجراس الكنائس الأخرى القريبة معلنةً إشارة إغلاق جميع بوابات المدينة.

وتكرر هذا النمط في أماكن أخرى، مع وجود اختلافات طفيفة. وصف ماركو بولو حظر التجول في بكين القديمة في زمن المغول بقوله:

> ثمة جرس كبير معلق في مبنى شامخ يدق كل ليلة، وبعد الدقة الثَّالثة لا يجرؤ أحد على البقاء في الشوارع، إلا بالحالات الطارئة... يجوب الحرس في مجموعات من ثلاثين أو أربعين

الشوارع خلال الليل باستمرار، ويبحثون بجدية عن الأشخاص الذين خارج منازلهم في هذه الأوقات، وهذا الأمر يُفترض ألّا يكون، بعد دقة الجرس الكبير الثّالثة[8].

كذلك في الغرب أيضاً، لم يكن البقاء خارجاً بعد صوت إعلان حظر التجول يمثل خطراً، ولكنه يثير الشكوك بشدة. وكأنما يقول الجرس إن كل شخص محترم يُفترض أن يكون في منزله في هذا الوقت. عندما دق الجرس بشكل غير متوقع، فإنه يجذب انتباه الجميع: حيث يشير إما إلى خطر أو وفاة أو ربما حدوث معجزة[9]. في كثير من الأحيان كان للأجراس رسائل أو إيقاعات مختلفة. ويعرف الناس عادة من صوتها وقت الصلاة، أو تقديم العزاء، أو ببساطة مجرد الشعور بالخوف والعودة إلى منازلهم. كانوا يعرفون أيضاً حدود مجتمعاتهم الجغرافية. أن تكون أحد أبناء الأبرشية في الواقع، هو أن تكون على مقربة من جرس الكنيسة المحلي[10].

ضمنت الأجراس بهذه العلاقة تأطير دورة كاملة من الحياة اليومية تتكرر بإطار ديني[11]، إلا أن الناس متعلقون أيضاً بالأجراس بسبب شيء قديم متأصل في الروح والتقاليد: كانوا يهابون قوتها المقدسة التي تبدِّد الشر.

إذا قمت بزيارة كنيسة القديس لورنس واطلعت من قرب على جرس عمره 800 عام هناك، ستلاحظ نقشاً صغيراً. يُقرأ: «من أجل الرب والقديس لورنس وَضع هيو گارگيت وزوجته سِبِلا

هذه الأجراس». فهي تكريس بسيط ومتواضع. لقد نُقش على الأجراس رسائل محرمة في كثير من الأحيان[12]:

أفرق الرياح
أجري السحاب
أطلق الرعد
أعذب الشياطين
أبدد الطاعون
أقتل بصوتي الشياطين
ويفر كل شِرّير من شارة الصليب

إذا كانت هذه تبدو مثل التعويذات، فهي في الحقيقة كذلك! كان يُعتَقد أنه حين يرنّ الجرس فإن الكلام المكتوب عليه يطير في الهواء ويقوم بعمله.

وهذا هو السبب الذي جعل السلطات في مدينة بكين في القرنين الخامس عشر والسَّادس عشر تحتفظ بجرس ضخم، يزن نحو خمسين طناً مغطّى من الداخل والخارج باقتباسات مكتوبة طويلة مأخوذة الكتاب البوذي[13]، تجسد الاعتقاد القديم بأن المعدن يبدد السحر، وأن الضجيج يدفع الشر. ودُقت لقرون متعددة أجراس صغيرة تهدف إلى التحكم في الطقس، وتستحث المحاصيل الجيدة، وتخلق هالة من القداسة حول المنازل والأماكن المقدسة والمعابد كان الكهنة الطاويون يتجولون بها في كل أنحاء الصين. وفي

الغرب، أصبح الفلاحون الذين ينظرون في السابق إلى «الأرواح» الوثنية يتحدثون الآن في ظل المسيحية عن «الشياطين» أو «الجن». وكانت الأجراس دائماً وسيلة موثوقة لإبعاد هذه القوى الخفية، فمثلاً أصبحت الشعيرة الرومانية القديمة الهادفة لتنقية المحاصيل كل ربيع ببساطة تراتيل كنيسة منذ القرن الرَّابع. في أماكن مثل كَفِرزفِلد، كان يخرج الكاهن والأبرشيون من الكنيسة إلى الحقول، يدقون الأجراس التي في أيديهم من أجل حلول البركة على المحاصيل.

كانت أجراس اليد بطبيعة الحال ميزة كبيرة: قابلة للنقل، وحملت الفوائد الرائعة للجرس الثابت في الكنيسة، وهذا هو السبب في أنها أصبحت من أهم مقتنيات الدعاة والمبشرين المسيحيين المتجولين وهم يسيرون في طول البلاد وعرضها من قرية إلى أخرى. وما زال أحد هذه الأجراس الأكثر شهرة محفوظاً في المتحف الوطني في أيرلندا، وهو جرس القديس وِل باتِرك.

في زمن باترِك، كان الجرس يتكون من صفيحتين من الحديد مقوستين ومثبتتين معاً، وكان يعتقد أنه قادر على إبعاد الأرواح الشريرة، بل حتى على علاج المرضى. عُد هذا الجرس الصغير (clagan) أو كما يسميه الأيرلنديون (clocca) بعد سنوات متعددة مقدساً، بحيث يحتاج أن يخفى من نظرات البشر الفانين، وطلي لاحقاً بالنحاس، وعُين أناس حراساً عليه، وعُدت هذه المهمة

شرفاً يُتناقل من جيل إلى جيل.

أصبح الاعتقاد بالقوى المقدسة حتى من الأجراس الصغيرة موضع إجلال كبير. لكن هذا خلق للكنيسة مجموعة من المشكلات التي ينبغي حلها. لماذا يؤدي رنين الجرس عمله وهو في يد للكاهن، ولكنه غير فَعَّال حين يقع في أيدي أناس الآخرين؟ دعنا نَقُل فلاح بسيط يريد حماية قطيعه من الخنازير! وجدت الكنيسة جواباً، وميزت بين الأجراس المُباركة- التي قد يستخدمها الناس العاديون في أعمالهم- وتلك المُعمدة الأكثر تأثيراً وقوة، ولكنها ستظل محتكرة في يد القسيسية. وأتاحت الكنيسة بطبيعة الحال شراء الأجراس المباركة في الكنائس العظيمة. برغم كل شيء، لا يبدو أن ثمة ضرراً في كسب القليل من المال من الناس القلقين!

والقلق جزءٌ حاسم من هذه القصة، فالعالم في العصور الوسطى غارق في الخرافات، والناس قريبون من دواعي الموت العنيف قيد أنملة. في الحقيقة، وجهت سلطة الكنيسة الاجتماعية قوتها في هذه الحالة من القلق. إذا كانت قوة الجرس تُعلن عن دحر الأرواح الشريرة، فإنها تؤكد فكرة وجود الشياطين في كل مكان، وأن الكنيسة -وأجراسها- فقط هي القادرة على الوقوف في طريقهم. جلبت هذه الرسالة الناسَ أعمق إلى أحضان الكنيسة الآمنة. وتمثل واحداً من الأسباب التي دفعت الناس في مدن أنحاء أوروبا لبناء منازل قريبة من بعضها حول الكنيسة: يريد الناس بشدة أن

يكونوا ضمن هالة أصوات الأجراس المقدسة. كما يقول تومَاس الأكوِيني:

> «إن الهواءَ ساحة معركةٍ بين الملائكة والشياطين، وعندما ترن أجراس أبراج الكنائس الملتفة حولِها المساكن المنخفضة والمتصلة، تصبح مثل دجاجة تبسط أجنحتها فوق صغارها: من أنغام هذا المعدن المقدس تُصد الشياطين وتُردع العواصف والبروق»[16].

وقد أدى صراع الصوت المحتدم بين الخير والشر في الحياة دوراً على فراش الموت أيضاً. عندما يكون الشخص مريضاً ويحتاج أن يتناول العشاء الربانيّ، فإن رنّان الجرس يمشي أمام الكاهن القادم لزيارة المريض. وعندما يقترب المريض من الموت يرن «الجرس العابر» أو «ناقوس الموت» لإبعاد الأرواح الشريرة التي تنتظر إمساك الروح الراحلة. وتخبر الإيقاعات أو النغمات المختلفة للجرس من يحيطون بالميت أهو رجل أم امرأة أم طفل. وتدق الأجراس خلال موكب الجنازة والدفن. وتقرع أجراس اليد في أجزاء الجسد كافة للحفاظ على هالة وقائية في كل مرة يتحرك. وإذا كانت الأسرة الحزينة ميسورة الحال، ستدفع للكنيسة للحصول على أجراس تدق إلى الأبد لحماية النفس في الآخرة[17]. عندما يتفشى الطاعون يستمر الرنين أحياناً حتى تتصدع الأجراس[18].

يكشف الاستماع إلى الأجراس في العصور الوسطى عن عالم يسيطر عليه دين راسخ، ممتلئ بالخرافات القديمة. والمفهوم ضمناً من ذلك، هو الشعور بأن الصوت الذي ينتقل بخفاء عن طريق الهواء في كل مكان حولنا، ويجعل الناس على اتصال مع بعضهم بعضاً ومع الأشياء، كان وسيلةً «للمس» عن بعد. لم يُمكِّن الصوت من تمرير المعلومات من شخص إلى آخر فحسب، ولكنه مرّر أيضاً أشياء أقل محسوسية وأكثر تجريداً، خصوصاً الخير أو الشر. وكما سنكتشف، كان الاعتقاد في الصوت اعتقاداً راسخاً من شأنه تشكيل العديد من الجوانب الأخرى للحياة في القرون الوسطى، من العلاج والترفيه والعمارة، إلى العلاقة بيننا وبين الكون.

الهوامش:

(1) يُنظر R. Murray Schafer، (المشهد الصوتيّ، بيئتنا الصوتية وتناغم العالم، 1994). و Alain Corbin (أجراس القرية: الصوت والمعنى في الريف الفرنسيّ في القرن التّاسع عشر، 1999).

(2) Percival Price، (الأجراس والرجل، 1983).

(3) المرجع السابق.

(4) التفاصيل المأخوذة عن الجرس الرهباني من كتاب C. M. Woolgar، (الحواس في إنكلترا نهاية القرون الوسطى، 2006).

(5) Price، (الأجراس والرجل).

(6) المرجع السابق.

(7) المرجع السابق.

(8) عبارة من المرجع السابق.

(9) Woolgar، (الحواس في إنكلترا نهاية القرون الوسطى).

(10) Schafer، (المشهد الصوتيّ).

(11) Price، (الأجراس والرجل).

(12) المرجع السابق.

(13) المرجع السابق.

(14) المرجع السابق.

(15) المرجع السابق.

(16) عبارة من المرجع السابق.

(17) Woolgar، (الحواس في إنكلترا نهاية القرون الوسطى). Price، (الأجراس والرجل).

(18) Price، (الأجراس والرجل).

الفصل الثَّاني عشر

ضبط إيقاع الجسد

يمثل كتاب الحكايات المُسمّى «الأفعال الرومانية» (Gesta Romanorum) واحداً من أكثر الكتب انتشاراً في العالم في القرن الرَّابع عشر. ومن بين القصص التي جمعَها لقرائه حكاية تحذيرية حول القوة المغرية للصوت، تحكي عن الإمبراطور ثِودوسِيس، الذي كان في رحلة صيد عندما سمع فجأة ألحاناً جميلة تصدُر مِن قيثارة، فامتطى صهوة حصانه على الفور لتعقُّب مصدر الألحان، حتى وصل إلى النبع:

> عندما وصل هناك، وجد رجلاً فقيراً يجلس على الأرض، وفي يده قيثارة، من هنا جاء اللحنُ الذي جعل الإمبراطور يشعر

بالانتعاش والابتهاج مِن نغماته الجميلة[1].

اتضح أنَّ العازف صياد حزين:
لمدة ثلاثين عاماً، وبفضل الربِّ، كانت النغماتُ الجميلة تسحر الأسماك لتقفز مباشرة على الشاطئ، وكان قادراً على إطعام أسرته، ولكن، كما قال للإمبراطور، لم تستمر طويلاً:

لقد وصل عازف جديد قبل بضعة أيام من مكان آخر؛ وكان صفيره من الجَمال ما يجعل الأسماك تتركني وتذهب إليه[2].

أعطى الإمبراطور الرجلَ الفقيرَ صنارة ذهبية، فاستعادت قيثارته عزفها السحريَّ مرة أخرى، ونجا من الإحساس بالانكسار. شرح مؤلف هذه القصة المجهول لقرائه بإسهاب أنَّ الأسماك ترمز إلى المذنبين، والإمبراطور هو المسيح، والصياد هو الكاهن، والقيثارة كانت كلمة الربِّ، أما العازف فهو الشيطان بعينه[3].

كانت الحكايات الوعظية منتشرة في العصور الوسطى، ولكن الأمر الجذاب في هذه القصة أنَّ الصوت كان السلاح المستخدَم في معركة الخير والشر بين عازف القيثارة والصفَّار من أجل النفس البشرية؛ إذ يَستدرج الصفيرُ الأسماكَ إلى الخطيئة، أو تصل الأسماك إلى النعيم باتِّباع الألحان الجميلة من كلمة الربِّ. كان الأمر بين نقيضين حادَّيْن؛ فأيُّ شخص قرأ الحكاية في القرن

الرَّابع عشر سيفهم أنَّ الضجيج الذي يصدره، والأصوات التي يسمعها يمكن أنْ ترسله إمَّا إلى الجنة أو إلى الجحيم، ولكي يستمر في هذا العالم أو في العالم الآخر، فعليه أنْ يقوم بالكلام، أو بعزف الموسيقى، أو الاستماع؛ كلُّ هذا كان لابدَّ مِن القيام به بشكل صحيح.

لم يقرأ الكثيرون كتاب «الأفعال الرومانية» بأنفسهم بطبيعة الحال؛ لأسباب مِنْ أقلها أنه كان مكتوباً باللغة اللاتينية، وكان قرَّاؤه الحقيقيون هم القساوسة، إذ كان بالنسبة لهم دليلاً تدريبيًّا يمكن تطبيقه في عملهم اليوميِّ، على سبيل المثال في فضاء حجرة الاعتراف الحميم. ربما لأنَّ وجهك في هذا المكان يكون مخفيًّا، والكاهن يسمع صوتك فقط؛ وهذا- من المرجح- يشجعك على أنْ تستفيض في كلامك بسبب إغراءات الحواسِّ.

قد يقال لك في البداية عن خطايا اللسان الرهيبة: الكلمات التافهة، والتبجُّح أو النفاق والكذب والغيبة والنميمة، والسبِّ، ثم عن خطايا الأذن: استراق السَّمع، والاستماع إلى الملذاتِ من الموسيقى أو الكلماتِ الشيطانية المغرية. وسيذكِّرك الكاهن عن شمشون، وسليمان وداود وقصتهم مع قوة كلام المرأة. قد يقال لك إنَّ الآذان هي بوابة الدخول إلى الجسم، ومن الجسم إلى الروح، وهو ما يعني أنَّ ما تسمح بدخوله سيؤثر فيك عميقاً. عليك أنْ تغلق أذنيْك عن سماع الشر وتفتحهما للخير، ومع هذه الحالة، ربما

يضيف الكاهن أنه مِن الأفضل أنْ تتبع نهج القديس أنسلم(*) الذي يذكر أن «السعادة القادمة من الحواسِّ نادراً ما تكون جيدة»، بل إنه قال ذات مرة: «الكثير منها سيئ حقًّا»[4].

كانت حجرة الاعتراف هذه أشبه ما تكون بمكان علاجيٍّ، عندما أصرَّ البابا إنسِنت الثَّالث في عام 1215 على أنَّ المطلوب من الجميع الاعتراف لكاهن الإبرشية مرة واحدة في السنة على الأقل. أراد أنْ يُطهر العالم المسيحيَّ من التراخي الأخلاقيِّ الذي عدَّه مرضاً. وهذا لم يكن مجرد صورة بلاغية، بل كان للمحافظة على الروح التي هي أكثر أهمية من المحافظة على الجسد. ولذا كان من الطبيعيِّ أنْ يبدأ المرء العلاج مع الكاهن، وليس مع الطبيب[5]. إذا كان بعضهم قد أشار إلى المصطلح اللاتينيَّ (noxia) الذي يعني «الأشياء الضارة» هو جَذْر كلمة (noise) «الضجيج»؛ عندئذٍ يصبح المعنى الضمنيُّ واضحاً: فالأصوات مُهِمَّة، وبعض منها يمثل تهديداً محتَملاً، وبعضها الآخر علامة على أنَّ المرض قد وقع بالفعل. فضجيج الثرثرة، والأصوات الغاضبة، والاستهزاء والخوار، والصفير عالي النبرة، ارتبطت كلها بالشيطان. وكثيراً ما وُصِف المجدفون الفاسدون بأنهم «يهسهسون» بكلماتهم الفاسدة بدلاً من نُطقِها. ووُصِفَت أصوات كلمات المجنون المنفلتة بأنها مسكونة بالشياطين[6]. ووُصِفَ الجحيم بدهياً بالمكان الصاخب؛

(*) لاهوتي وفيلسوف. يعتقد أن الإيمان يجب أن يسبق المعرفة. (المترجم)

لأسباب ليس أقلها عويل سكانه المستمر. وبالنظر إلى كلٍّ هذا، كان من غير المستغرب أنْ يبدأ الكاهن مهمته الطبية مع رعايا الإبرشية لحماية آذانهم وإغلاق أفواههم.

إذا كانت حجرة الاعتراف مكاناً جيداً لتأكيد ضرورة استبعاد الأصوات الضارة، فإنَّ الجزء الرئيس من الكنيسة كان مكاناً تنتخز فيه آذان رعايا الإبرشية في الواقع. تقدم كلمات الكاهن الصادرة من منبره وسيلة لخلاص النفوس المريضة. بعد كلِّ شيء، لقد حملت العَذْراء بيسوع في اللحظة نفسها التي سمعَتْ فيها كلمةَ الربِّ الموجَّهة لها من قِبَل الرّوح. قدَّم الكاهن نسخة مألوفة، إذ يتصرف بوصفه قناة التواصل الإلهيِّ، عندما ينصت الناس بانتباه إلى خطبته، فإنهم يسمعون فيها الكلمات المقدسة. وبطبيعة الحال، ما يتحدث عنه مُهم جداً، كما أن لديه كثيراً من الأمور المهمة ليقولها عن الكتاب المقدس والسلوك والأخلاق ينبغي أنْ تُسمع. كان لصوت الكاهن قوة توازي قوة رنين أجراس الكنائس المقدسة، كما لو أنَّ المجتمعين بالكنيسة كافةً ستحلُّ عليهم البركة ويُشفَوْن من أمراضهم إذا سمحوا لكلماته أنْ تتسرب إلى آذانهم[7]. ربما كان هذا هو السبب عندما أُخِذَت امرأة تُدعَى إدث في ثمانينيات القرن الحادي عشر مقيَّدة بالسلاسل وهي تعاني بشدة نوعاً من الجنون إلى كاتدرائية هِريفورد ووُضِعَت بالقرب من المنبر. لقد كانت عائلتها ترجو أنْ تجد هناك مكاناً أفضل مفعماً بالقداسة. تصف الكتابات

الدينية في العصور الوسطى كثيراً من إشاراتها إلى صوتَ الربِّ بأنه «الصوت الجميل»، أو ربما هو مثل الرياح تجلب الروح القدُس، ويلمس- أو يغير في الحقيقة- كلَّ مَن يسمعه[8].

من شأن الوجود الراسخ للكلماتِ الإلهية أنْ يَخلقَ نوعاً خاصّاً من الهالة المقدَّسة أيضاً، وهذا يعني أنه من المهم أنْ تُقرأ هذه الكلمات في لحظات الموت وبداية الحياة. عندما كان راهب البِنديكيين يُحتضَر، على سبيل المثال، كانت الأناجيل تُقرَأ عليه ليلاً ونهاراً، وكلما اقتربت منيته كان المزيد من الرهبان يأتون إلى جوار سريره يرتلون، وعندما دُفن جسده في الكنيسة أخذوا ينشدون المزامير باستمرار في وجوده. هذه بالطبع كانت لحظات تكريس خاصة، لكنها كانت نوعاً مبالغاً فيه في الحالة الطبيعية. ويوماً بعد يوم، لم يتردد في الأديرة صوتُ الأجراس فقط، بل كانت الأصوات البشرية تصدح أيضاً، وتجري القراءة عادةً بصوت عالٍ، حتى لو ببطء. ومرة أخرى، تعتمد هذه الفكرة على أنَّ إطلاق الكلمات المقدَّسة في الهواء، من شأنه أنْ ينشر قوتها المعنوية على كلِّ مَن يسمعونها[9].

ومن بين المتعصّبين في الدين نجد مَنْ يأخذون من أفكار القرون الوسطى المتطرفة جدًّا عن الضجيج. مثلاً اليوم في بلدةٍ إيطاليةٍ تسمى قوارديا سانفرامندي، يقوم من يدُعون «بالتائبين المسيحيين» بالمشي في الشوارع مرة كلَّ سبع سنوات يجلدون

أنفسهم ويثقبون جلودهم بدبابيس حتى يسيل الدم. مشاهدتهم الآن أمرٌ مزعج جدّاً، ولكن في القرن الرَّابع عشر، عندما فتك الموت الأسْود(*) بأوروبا. سافر الجلادون- الذين يجلدون أنفسهم بالسوط توبة وتقرباً لله- من مدينة إلى مدينة، وهم يجلدون أنفسهم بشراسة وعويل، وينشدون ويرتِّلون بصوت عالٍ[10]. وعلى الرغم مِن أنَّ هذه البدعة لم تنتشر في إنكلترا، فقد كان وصْف مؤرخ القرون الوسطى روبرت أفِبري مفصلاً، عندما وصف مجموعة من أكثر من مائة رجل عارٍ من رجال الفلاندرز يجلدون أنفسهم، وأجسادُهم تنزف دماً، أثناء جولتهم القصيرة وغير الناجحة في لندن عام 1349:

> يهتف أربعة رجال منهم بلغتهم الأمِّ، وأربعة آخرون يهتفون بالردِّ عليهم ثلاثاً كصلاةٍ مخصوصةٍ، ثم يقفون جميعاً على الأرض في شكل سلسلة، ويمدون أيديهم مثل أذرعة الصليب، يستمرُّ الهتاف، والذي في آخرهم يلقي نفسه على الذي يليه، كلٌّ منهم بدوره يقفز على الآخرين، ويعطي ضَرَبة بسوْطه للرجل الذي تحته[11].

عرض هؤلاء الجلادون مشهداً مثيراً للمشاهدين في لندن، وكانت الأصوات الصاخبة التي صدرت عنهم، على الرغم من

(*) مصطلح الموت الأسْود أو الموت العظيم، يشير إلى وباء الطاعون الذي اجتاح أنحاء أوروبا بين عاميْ 1347 و1352. (المترجم)

ذلك، لا تقلُّ أهمية عن أدائهم الجسديِّ. يبدو أنهم يعتقدون أنه في سعيهم للكفارة، عليهم بذْل جهد كافٍ لدفع الشر بقوة الضجيج المطلقة التي يصنعها الإنسان[12].

هذا بالطبع مجرد مثال للسلوك البشريِّ المتطرف. في الحقيقة، معظمنا سيفكر اليوم في هذا الأمر على أنه صدى بعيد لماضٍ غريب وغير منطقيٍّ، ولكن حتى في تلك الفترة، كان معظم الناس أيضاً يرون فعل الجلادين سخيفاً. وكما أشار المؤرخ روبرت بَرتلِت، نحن بحاجة إلى أنْ نكون حريصين على عدم وضْم كلِّ تلك الفترة بأنها عصر المجتمع الكارتُوني «في مقابل» المجتمع العمليّ العقلاني الحديث[13]. في الواقع، جاء كثير من مواقف القرون الوسطى لتفسير الصوت من محاولة حقيقية للتفكير مليّاً في طبيعته على أساس أفضل العلوم المعروفة في ذلك الوقت، واستُخدم قدرٌ كبيرٌ من التفكير الدقيق، مثل التناسُب الذي كان معروفاً من الرياضيات منذ العصور الكلاسيكية.

ربما كان أعمق مفكر في فترة العصور الوسطى في مثل هذه الأمور هو بويثيوس(*)، الذي وضع كتابات الفلاسفة اليونانية والعربية واللاتينية معاً، خاصة أعمال أفلاطون، لشرح وجود ثلاثة أنواع من الموسيقى: النوع الأول هي «موسيقى الأفلاك» المنبعثة مِن الكون نفسه، حيث حركة الكواكب في السماوات،

(*) فيلسوف وسياسي روماني (480–524م). (المترجم)

وهذه الموسيقى حقيقية وذات صوتٍ عالٍ ولا تنتهي أبداً، لكنها موجودة خارج نطاق السَّمع البشريِّ الطبيعيِّ؛ ثم النوع الثَّاني وهي الموسيقى «الآلية»، وهي النوع الذي تصدره، دعنا نقل مثلاً، الأبواق أو الأجراس أو في الواقع من أصوات الأنغام؛ وأخيراً «الموسيقى البشرية»، وهي الصوت الآتي من داخل كلِّ كائن بشريٍّ، الموسيقى التي تربط الجسد والروح معاً، ولكنها مثل موسيقى الأفلاك غير مسموعة لآذاننا[14].

وبما أنَّ جميع هذه الأصوات قائمة على أساس رياضيٍّ من حيث التردد والنغمة وهُلمَّ جرّا، فإنه من المنطقيِّ أنْ نعتقد أنه في هذا الكون المنظم الخاضع لله ينبغي أنْ تكون الأصوات مرتبة بدقة. على سبيل المثال، تحتاج الموسيقى التي تربط الجسد والروح معاً أنْ تكون في تناغُم تام مع الانسجام الكونيِّ. في الواقع، قد يُنظر للشخص بوصفه مثل الآلات الموسيقية التي تحتاج في بعض الأحيان إلى إعادة ضبط. وعلى الرغم من الآلات الموسيقية قد تضللك، فيمكن التفكير فيها أيضاً بوصفها وسيلة لوضْع الأمور في نصابها الصحيح، وبعبارة أخرى، يمكن للموسيقى تقديم شكل من أشكال العلاج.

على الرغم من أنك قد تعتقد أنَّ الكنائس والأديرة الكبرى في أوروبا في القرون الوسطى هي الأماكن الأخيرة التي يُتوقع أنْ تجد فيها الموسيقى التي تُسمَع لأجل المتعة، وجدنا في دير القديس

أوغسطين في كانتربري بعض الإشارات الصغيرة والمهمة عن مواجهة تلك الممانعة الصارمة ضد الموسيقى، على الأقل عندما يتعلق الأمر بعلاج المرضى ذوي الحالات الصعبة. في وقت ما في القرن الثَّالث عشر، أعطيَت إرشاداتٌ توجيهية جديدة للرهبان لتشغيل مستشفى الدير، والصيغة واضحة لا لبسَ فيها للغاية:

> ... لأسباب تتعلق بشدة الاحتياج، فإذا كان من المرجح، بل من المفيد لتحسن حالة مريض ما- كما هو الحال عندما يكون ثمة أخ ضعيف ومريض جدّاً، ويحتاج بشدة إلى سماع صوت أنغام آلة موسيقية لرفع معنوياته، فيمكن أنْ يؤخذ إلى مُصلًّى... أو ينقل هناك بطريقة ما، بحيث يُقفل الباب، ويعزف أمامه أيّ أخ على آلة وترية عذبة الألحان، أو أيّ خادم ثقة ومتزن دون لوم..[15].

لاحظ أنَّ باب المصلَّى لابدَّ أنْ يكون مغلقاً، إذ لم يكن يُسمح لأيِّ كاهن معافى أنْ يكشف خارجاً صوت آلة وترية، مَهما كان العزف جميلاً. ولكن من المثير للاهتمام مع ذلك، أنْ تجد أنَّ موسيقيّاً، وليس طبيباً، هو الشخص الذي يُنظَر إليه على أنه يُقَدم أفضل شكل من أشكال الإغاثة. وجدنا أيضاً في سجلات أخرى تعود إلى القرون الوسطى أنَّ وجود الموسيقيين للعزف بجانب أسرَّة المرضى يُنظر إليه على أنه استجابة فعَّالة لقائمة مذهلة جدًّا مِن الحالات المرضية: الهوس، والسوداوية، والحمى، والألم، والأرق،

والطاعون، والخمول، والسكتة الدماغية، والإنهاك، والصرع.

مرة أخرى، يجب علينا تجنُّب النظر إلى الوراء في كلِّ هذا، والحُكم عليه بوصفه مثالاً آخر على أنَّ العصور الوسطى غير عقلانية. نحن أيضاً لا نختلف، بعد كلِّ شيء، قد نشتري الأقراص المدمجة من الترتيل الكريكوري(*) وغيرها من الموسيقى الهادئة للاستماع إليها، ربما في الحمَّام، معتقدين، كما تقول لنا الدعاية لتطمئننا: إنَّ الاستماع إليها سيعيد لنا سلامنا وانسجامنا الداخليَّ. حتى إنَّ ثمة مستشفى في ولاية ميسوري يوصي بعلاج مرضى الحالات الخطيرة بموسيقى القيثارة. أكَّد طبيب الأمراض العصبية أُلِفر ساكس في نيويورك، بثقة أنَّ «للموسيقى تأثيراً أعمق من الأدوية غير الكيميائية» على مرضاه الذين كانوا يعانون جميع أنواع اضطرابات الدماغ، والاضطرابات الحسية[17].

كان أنصار العلاج الموسيقيِّ في العصور الوسطى يعرفون- تماماً كما نعرف اليوم- أنَّ ثمة حدوداً لما هو ممكن، حتى مع أروع الألحان. وجميع الأفكار عن موسيقى الأفلاك في القرن الثَّالث عشر خضعت للتشكيك، وتغيرت الأفكار عن إعادة ترتيب التناغم، ولم تُقدم الموسيقى دائماً على أمل أنْ يكون لها تأثير وتحول ميتافيزيقيٌّ

(*) الترتيل الكريكوري: إحدى أكثر الممارسات الدينية الشائعة حول العالم عبر قرون سابقة؛ إذ تقرأ النصوص الدينية على ألحان بسيطة، مع إيقاعات تشبه الموجودة في النص. يؤدى هذا النوع من الغناء في جماعة ودون مصاحبة من الآلات الموسيقية، يعرف بالغناء أو الترتيل البسيط. (المترجم).

عميق. ومثل الهمس بكلمات مطمئِنة في أذن المريض، هي محاولة إنسانية غالباً ما تعطي دفعة لرفع روحه المعنوية ليس أكثر. صحيح أنه استقرَّ في تفكير القرون الوسطى أنَّ أنغام الموسيقى- مثل صوت النبرات- لها قوة حقيقية، قادرة على تغيير ما تلمسه بطريقة أو بأخرى، ويمكن أنْ تخلق بيئة من الخير أو الشر، بل يمكن أنْ تشفي أو تصيب بالمرض. وبرغم ما عرفه الناس من الحكايات الرمزية أو المجازية من كلِّ المعتقدات والأساطير الدينية، إلا أنهم كانوا في كثيرٍ من الأحيان واقعيين، وطوال الوقت كانوا يتعلمون أكثر وأكثر عن خصائص الصوت وكيفية صقْل سمعهم.

الهوامش:

(1) (الأفعال الرومانية، أو القصص الأخلاقية المسلية، ترجمة عام 1824).

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) C. M. Woolgar، (الحواس في إنكلترا نهاية القرون الوسطى، 2006)، Christopher Page، (الموسيقى والطب في القرن الثّالث عشر) من كتاب Peregrine Horden، (الموسيقى كعلاج: تاريخ العلاج بالموسيقى منذ العصور القديمة، 2000).

(5) Page، (الموسيقى والطب)، من كتاب Horden، (الموسيقى كعلاج).

(6) Woolgar، (الحواس في إنكلترا نهاية القرون الوسطى).

(7) المرجع السابق.

(8) المرجع السابق.

(9) المرجع السابق.

(10) Rosemary Horrox، (الموت الأسود، 1994).

(11) Robert of Avesbury، وثائق تاريخية أخذت من كتاب W. O. Hassall (إنكلترا في القرون الوسطى كما يراها المعاصرون، 1965).

(12) Woolgar، (الحواس في إنكلترا نهاية القرون الوسطى).

(13) Robert Bartlett، (الطبيعيّ والخارق في العصور الوسطى، 2008)

(14) Jamie James، (موسيقى الأفلاك: الموسيقى والعلوم والنظام الطبيعيّ للكون، 1995)، Woolgar، (الحواس في إنكلترا نهاية القرون الوسطى)، Charles Burnett، (الحاسة الثَّانية: دراسات في الاستماع والتقييم الموسيقي من العصور القديمة إلى القرن السَّابع عشر، 1991)، Peregrine Horden، (حلول موسيقية: العلاج بالموسيقى في الماضي والحاضر) من كتاب (الموسيقى كعلاج).

(15) Page، (الموسيقى والطب)، من كتاب Horden، (الموسيقى كعلاج).

(16) Horden، (حلول موسيقية) من كتاب (الموسيقى كعلاج).

(17) المرجع السابق.



الفصل الثَّالث عشر

الأصواتُ السماوية

عندما تدخل أحد المباني الدينية العظيمة التي تعود إلى العصور الوسطى والباقية حتى يومنا هذا، ستجد نفسك فجأة داخل واحد من المشاهد الصوتية الأكثر تميزاً التي يمكن الإحساس بها، سواءٌ أكانت واحدةً مِن الكاتدرائيات المسيحية في أوروبا، أو أحد الأديرة، أو معبداً هندوسيًّا في الهند، أو أحد المساجد الإسلامية الكبيرة في الشَّرق الأوسط أو شمال أفريقيا أو آسيا الوسطى. وبمجرد عبورك عتبة الباب وترْك أصوات المدينة وراءك، ستدخل إلى عالَم حجريٍّ هادئ مُغلَق مثل الكهف، ويغمرك شعورٌ بالسكينة.

برغم ذلك، فإنَّ هذا الهدوء مراوغ في مساحات واسعة

يحدُّها الحجرُ. يدوِّي صداه دائماً بصوت عالٍ؛ ولذا قد تكون الكاتدرائيات والمعابد والمساجد أماكن صاخبة للغاية عندما يتحدث الناس بداخلها ولو بصوت منخفض، أو يمشون، بل حتى عند خلع أحذيتهم، أو إغلاق الباب، أو سقوط كتاب على الأرض، أو سُعال طفل، إذ ترتدُّ هذه الأصوات حول الجدران الصِّرْفة والقباب والسقوف العالية، وتصدر صوتاً عالياً كلما استمرت. خذ اثنين من أكبر أماكن الديانة المسيحية في بواكيرها: معبد البانثيون في روما، وكنيسة آيا صوفيا في القسطنطينية. إنهما بالتأكيد مذهلان بصريًّا، ولكن سمعيًّا فالمشهد مخادعٌ كثيراً. إذ تجعل المباني الحجرية التي تمثل نصف حجمها من الصعب جدّاً قيام أيِّ شخص بالغناء أو الوعظ، أو حتى أن يُسمع بوضوح من أتباعه.

مع ذلك، لم يكن المؤذُّون في العصور الوسطى والقرنين السَّادس عشر والسَّابع عشر يقومون بدورهم في هذه الأماكن، بل وجدوا وسائل لصُنع الأصوات المناسبة لهم بطريقة جميلة. في بعض الأحيان، كانت ثمة طرق لجعْل المساحات تناسب صوت المؤدِّي، فجرى تغيير الكثير من البناء نفسه، وذلك ببساطة مِن أجل تحسين الأصوات في الداخل. لم تكن المشكلة التي تخصُّ الغناء أو الموسيقى موجودة في المساجد بطبيعة الحال، فليس لهما وجود في العبادة الإسلامية بشكل عامٍّ، ولكن كانت المشكلة: كيف يكون

حديث الخطباء على المنابر مسموعاً؟

وهذا هو السبب في بناء تجاويف كبيرة متعددة في الجدران في داخل فناء الحجر الرمليِّ لمسجد بابري الكبير في أيوديا في الهند؛ إذ يقف الخطيب تحديداً وتساعده هذه التجاويف على إبراز صوته لكلِّ الجالسين خارجاً للصلاة، في حين منعَت أيضاً أيَّ أصداء غير مرغوب فيها. وكان الأمر على النقيض من ذلك في الكنائس المسيحية والمعابد الهندوسية؛ فالموسيقى أو الإنشاد كانا دائماً جزءاً حيويّاً مِن معظم الطقوس. مع ذلك كانت المهمة الأساسية نفسها هي العثور على تطابُق كامل بين المكان والصوت. وفي هذا الصدد، نجح تعاون كلٍّ مِن الموسيقيين والمهندسين المعماريين بشكل رائع. ووجدنا من الترتيل الگريگوري أحادي الصوت وثنائي الصوت الذي ظهر في الكاتدرائيات الرومانسِية والقوطية من الغرب المسيحيِّ، والموسيقى التعبُّدية في المعابد الهندوسية في الشرق، الموسيقى الأكثر رقياً وشهرةً التي ظهرت في كلِّ فترة القرون الوسطى، وعصر النهضة.

لا أريد أنْ أقدم في هذا الفصل لمحات تاريخية عمَّا يُقارب 1000 عام من الموسيقى الدينية، بل أريد أنْ أكتشف شيئاً أكثر بساطة: ما هو شعور الأشخاص الذين أحاطت بهم هذه الأصوات عندما ظهرَت لأول مرة؟ أريد أيضاً اكتشاف كيف أثارت تلك الأصوات في ذلك الوقت في نفوسهم شعورَ الرهبة؟ على سبيل المثال، ربما

سيكون لنوع الصوت في كنيسة القرون الوسطى معنى ضئيل ما لم نظر إليها بوصفها مكاناً مورست فيها التقنيات الموسيقية القديمة، وغير المألوفة الآن. واستخدم الرعاة الأغنياء والأقوياء في بعض الأحيان أيضاً المبنى الديني بوصفه مكاناً لإظهار قوتهم، وهو ما يعني أنه من خلال إعادة النظر في الماضي بتأنٍّ نحصل على لمحة عن كيفية الجمع بين الهندسة المعمارية والموسيقى؛ لخلْق الصوت السماويِّ لعبادة الربِّ، والأهم من هذا لتعزيز سمعة ومكانة الحاكم العلمانيِّ.

أول شيء يجب أنْ نقدِّره حول الكنائس المسيحية الغربية في العصور الوسطى، برغم ذلك، هو كيف تبدو مختلفة حتى من دون موسيقى لأيِّ شخص يترك منزله الأرضيَّ، العازل للصوت، منخفض السقف، المصنوع من الأغصان المجدولة والجصِّ والأخشاب، ويدخل عالماً روحيّاً فسيحاً من الحجر[1]. صحيح أنه في شمال أوروبا كانت معظم الكنائس الأولى في القرون الوسطى من الخشب- وهنا يكون التناقض أقلَّ حدةً- إلا أنه بحلول القرن الثَّاني عشر بُنِيت معظمها من الحجر. وحتى ذلك الحين، لو كنتَ تمشي مثلاً، في مصلًّى جميل من الطراز الرومانسي، دعنا نقل دير ڤزِلَي في بورگندي- كما فعل الآلاف والآلاف من الحجاج حين قطعوا رحلتهم الطويلة إلى كاتدرائية سانتياگو دِكومبُستيلا في شمال إسبانيا- فإنَّ التأثير سيكون مدهشاً.

عند دخولك صحن الكنيسة، ورؤيتك أشعة الشَّمس تسقط مِن النوافذ على الجدران والأرضية الحجرية الشاحبة، ستتلاشى أصواتُ الشارع الصاخبة ببطء، وسيكون من الصعب أنْ لا تقدِّر أنك محاطٌ ببُعد سمعيٍّ خاصٍّ. إذ يطابق الشعور بالصوت داخل فيزالي- بطريقة أو بأخرى- جمالها المعماريِّ الجاذب. ستبدأ اللحظة المليئة بالرهبة من هذه النوعية الصوتية الخاصة التي تُسمَع لأول مرة، عندما تبدأ راهبات فيزالي الغناء خلال واحدة أو أخرى مِن التكريساتِ اليومية. في تلك المرحلة، ستلاحظ أنَّ التحكم الدقيق في الأنغام وحجم وسرعة أصواتهنَّ لا تتغير، بطريقة تكرَّرَت مع العديد في أماكن أخرى، وهي ترتد في سلسلة أصداءٍ غير منضبطة من حائط إلى حائط، ومن السقف إلى الأرض. في المقابل، ما حدَث يمكن وصفُه بأنَّ أصوات المغنين تُضبَط مع الدير. بدلاً من الارتداد بشكل منعكس، ثمة شيء أشبه بصوت رنين النغمات التوافقية، الذي هو عبارة عن صوتُ الراهباتِ وصوت الدير المدمَجة معاً. لا تزال الراهباتُ يُغنين اليوم في فيزالي؛ لذا فمِن الممكن أنْ نسمعهنَّ بأنفسنا. يضخم الدير الصوت البشريَّ، ولكن بطريقة ما يركِّزه بدلاً مِن تشتيته[2].

كيف يكون هذا؟ جانب من الجواب يكمن في الغناء، وجانب آخر في المبنى نفسه. أياگور رزنِكوف الموسيقيُّ والمؤرخ الفرنسيُّ الذي مرَّ ذكره مِن قبل، الذي حلَّلَ الصفاتِ الرنانة لرسومِ

الكهوف، هو أولُ وأهمُّ خبير في الموسيقى التي سُمِعَت في الكنائس ذات الطراز الرومانسيِّ مثل فيزالي. في الواقع، بوصفه مغنياً محترفاً، فهو يؤدي في الدير جزءاً من أبحاثه بانتظام. ويعتقد رزِنكوف على هذا الأساس أنَّ هذا النوع من الغناء الذي يؤدَّى في مثل هذه الأماكن على الأرجح ليس ما يُسمَّى «سُلَّماً موسيقيّاً للتناغم المتساوي» ولكنه شيءٌ وصفَه بأنه «تغييرُ حدَّة الصوت فقط». وهذا ما يحدث «في فتراتِ الرنين الطبيعية التامة». وكما يشير فإن هذا الغناء يمثل نموذجاً قديماً مِن الإنشاد أو «نوعاً موروثاً مِن التراتيل» يعود إلى العصور القديمة، وله درجاته الموسيقية المميزة الخاصة به(3). كانت النوعية الأساسية لهذا الإنشاد القديم، وفي مكان مثل فيزالي تعمل مع الصدى الطبيعيِّ للبناء، وليس ضده.

تتضخم بلُطف هذه النغماتُ العالية، وتمتزج مع الأقلِّ منها، وعندما تعلو بعض طبقات الغناء على بعض، فإنها «تتقارَبُ مع بعضها» بانسجام بدلاً من التنافر. وغالباً ما يعطي أثَر استخدام المسافة الطبيعية حتى مع الصوت الواحد، ثراء النغماتِ التوافقية «وانطباعاً عن جوقة من المنشدين، وكأنهم من الملائكة»[4].

وبالطبع، لن تكون الأصوات بهذه الصفة مالم يدعمْها تصميم المبنى. ومثل الكنيسة الرومانية، استمدَّت فيزالي إلهامَها الأصليَّ من القِباب المنحنية من العصر الرومانيِّ المتأخر، كما فعلت تصاميم الكنيسة البيزنطية التي أخذتها المساجد في العالم الإسلاميِّ.

كانت المنحنياتُ عنصراً حاسماً في التصميم الصوتيِّ في جميع هذه الكنائس؛ إذ ركَّزَت على الصوت ومدَّت نغماته المتوافقة. قد تسبب القبة المقوَّسة الملساء مشكلة مثل الحائط المستو، وذلك ببساطة كونها كبيرة جدّاً، وملساء جدّاً؛ ومن ثَمَّ فهي مدوية للغاية. هذه كانت في الأساس مشكلة معابد البانثيين. ولكن في المساحة الأصغر والأكثر حميمية إلى حدٍّ ما كالتي في فيزالي، لا تُعامَل الجدران والسقوف مثل كياناتٍ مسطَّحة أو ناعمة، ولكن مثل أجسام ثلاثية الأبعاد كما يمكن استثمارها ببراعة. حتى تجاويف الحجر، الذي استخدمه الرومان بمقياس صغير في أماكن مثل الأقبية، أُستثمر الآن بأوسع مدى في الكنيسة.

في فيزالي ثمة محراب مقبَّب، وكذلك صحن مقبَّب، وسلسلة كاملة من الأقواس المستديرة تحدِّد مساحات منفصلة، كلٌّ منها كشف عن ما يسميه أحد المؤرخين المعماريين «مساحة حيَّة وإيقاعية»، وهو الأهمُّ مِن وجود كلٍّ هذه المنحنيات والتجاويف الإضافية؛ ما يعني تركيز أيِّ صوت غناء بشكل رائع[5].

من المغري ترجمة هذا المزيج من الموسيقى والهندسة المعمارية التي نجدها في فيزالي إلى مكون كبير مِن نظريات العمارة الغامضة عن «تناسُق النغماتِ التوافيقة» بشكل عامٍّ. لكن فكرة الأديرة والكاتدرائيات التي تُبنى وفقاً لمعدَّل تناسُق ثابت وشبه غامض هي فكرة مضللة. في البدء، بُنيَ من مباني الكنيسة، ومنها فيزالي قد

وعُدلت وأُعيد بناؤها مراتٍ متعددة؛ مما يجعل من الصعب التفكير بوصفها تصميماً متماسكاً. أمَّا بالنسبة للأعمال الكلاسيكية في الهندسة المعمارية، مثل كتابات إقلِدس، وفِجِتيوس، أو فِتروفِوس، فإنَّ علماء القرون الوسطى يعرفونها بالتأكيد. وإنه من المثير أنَّ فِتروفِوس كان يَعتبر الموسيقى جزءاً من التدريب الأساسيِّ للمهندس المعماريِّ، مع ذلك فإنَّ القليل فقط من بنّائي العصور الوسطى عرفوا الكثير عن هذا التراث الكلاسيكيِّ. فهم عادةً ما كانوا يرتجلون حول النماذج المسلَّم بها، واستخدموا النِّسَب، ولكن كما يشير روجر سِتَالِي ببساطة «كوسيلة مريحة لاتخاذ القراراتِ على أساس نجاحاتِ سابقة، وليس في محاولة لمنح المباني دلالات إلهية أو غامضة»[5]. ما تبين لنا فيزالي مع ذلك، أنها مثيرة تماماً بطريقتها الخاصة مثل أيِّ فكرة تصميمية متناسقة ببراعة: تبجيل أساسي أكثر للصوت والبيئة المحيطة. يصفها رزنِكوف بأنها «سلمٌ موسيقيٌّ بَشريٌّ» للعمارة الرومانسِية. كان ارتفاع الكاتدرائياتِ القوطية التي انتشرت في أوروبا منذ القرن الثَّالث عشر- بلا شك- مذهلاً بصريّاً أكثر، ولكن رزنِكوف يعتقد أنها لا تحمل تلك الإثارة من الناحية الصوتية. كان هذا التوازن الدقيق بين الجاذبية البصرية والألفة الصوتية التي حاولت أماكن مثل فيزالي تجسيده مهدَّداً بالاندثار.

هل من المجازفة أنْ ننظر الى العمارة الرومانسِية بطريقة رومانسية،

والنظر اليها على أنها فترة خاصة وفريدة في تاريخ الصوت؟ ربما كان عمل رزنِكوف على صور الغناء القديم المؤدَّى في أماكن مثل فيزالي مُهماً بالتأكيد، ولكن يجب أنْ لا يصمَّ آذاننا عن إنجازات الموسيقيين والمهندسين المعماريين الذين كانوا قادرين على صبِّ الصوت والحجر معاً في طرق مبتكرة ومذهلة في العصور الوسطى ثم عصر النهضة. نجد في أوروبا زمن ازدهار الطراز القوطيُّ الجديد في الكاتدرائيات، بما فيها من صحن واسع ومرتفع بشكل كبير- وأكثر ارتداداً للصوت- انتشار الترتيل المتعدِّد الأصوات أيضاً، وهو شكل من الغناء أكثر تنميقاً؛ ففيه يغني مجموعة من المنشدين معاً بأكثر من نغمة في وقت واحد، بدلاً من قيام منشد واحد بالغناء. قد يكون الأمر بدأ تجربة عارضة أو حتى عن طريق المصادفة، ولكن عندما اكتمل الشكل الأفضل للغناء الجماعيِّ تكيف مع المكان المحيط بدقة، بحيث خلق صدى الكاتدرائية أو الدير مع القليل من الممارسة مزيجاً صحيحاً من تداخُل الألحان والنغمات الطويلة. وبدلاً من الفوضى الصوتية، خلق نوعاً مِن التناغم الصوتيِّ المرتفع، الذي يطابق- بطريقة أو بأخرى- الهندسة المعمارية للمبنى المرتفع. ولم يختفِ الترتيل الگريگوري الفرديُّ في الفترة السابقة، ولكن هُمِّش بشكل متزايد بسبب وفرة الأساليب والطبقات الأكثر تعقيداً[8].

وفي الفترة الزمنية ذاتها، حاول المعماريون ذوو العقول الموسيقية

في الهند دمج الصوت والحجَر معاً حرفيًّا. ففي المعابد الهندوسية التي بُنِيَت في فترة العصور الوسطى الأخيرة، صُممت أعمدة من الغرانيت الصلبة بطريقة معقَّدة بحيث تكون مثل الآلات الموسيقية، وبعضها ما زال موجوداً حتى الآن، ويمكن أنْ يعزف عليها المرشدون السياحيون لقاء مبلغ ماليٍّ. بُنِيَت أعمدة متعددة في فناء بوراندَارا منتابَ الفخم في قرية هَمبي بولاية كارناتاكا في القرن السَّادس عشر، وهذه الأعمدة، وأخرى مثلها، كانت أكثر تقدماً بكثير من الصواعد الموسيقية(*) في كهوف ما قبل التَّاريخ في أوروبا الغربية التي ذكرناها من قبل. «ضُبط» كل عمود من تلك الأعمدة في هذه المعابد الهندية بالطول والعرض وحتى بقوى الشدّ، كما يمكن تعديله بتغيير الحمولة فوقه. وبهذه الطريقة، عندما تعزف بمرافقة القراءات وعروض الرقص التعبدية، تنتشر مجموعة كاملة من الأصوات المختلفة، كلٌّ واحدة منها يحمل هدفا أو معنى مختلفاً.

كانت المعابد عبر الهند أماكن استوعبت مجموعة من المؤثراتِ الموسيقية- مِن التراتيل الفيدية القديمة والمذاهب الباطنية، وحتى الطقوس الصوفية- ومن ثم رعوْها، كما لو كانت أصلية ومتميزة. لكن المعابد كانت أكثر من مجرد حاضنات للهندوسية؛ فقد جذبت أعداداً كبيرة من الحجاج، وأقامت المهرجانات بانتظام، وعملت

(*) صواعد الكهوف أو الأعمدة الصاعدة: ومعناها الأصليّ قطرة أو تقاطُر، مصطلح يقصد به تكونات كربونات الكالسيوم التي تنتصب على أرضية الكهوف جرّاء تقاطُر المياه المعدنيَّة عبر زمن طويل. (المترجم)

مثل المراكز الإدارية، وأماكن للنشاط التجاريِّ. والأهم من ذلك أنها جذبت رعاة السياسة الأقوياء، لأسباب ليس أقلها أنها ترمز أيضاً إلى شعور قويٍّ بالهوية الإقليمية[10].

حاولت الكنيسة الكاثوليكية في أوروبا الغربية فرضَ توحيد كامل في مسائل الطقوس، ولكن هنا أيضاً، كانت الكاتدرائيات والأديرة رموزاً للفخر المحليِّ. كانت أوروبا العصور الوسطى مكاناً منقسماً سياسيًّا وثقافيًّا؛ خليطاً من مُلاك الأراضي، والإقطاعيات، والإمارات، والممالك، كلهم حريصون على لفت الانتباه إلى ما يجعَل أراضيها متميزاً. مرة أخرى، أصبح نشْر الثَّقافة الموسيقية والهندسة المعمارية سلاحاً، وأصبح الغناء في المباني الدينية ليس في خدمة الربِّ، بقدر ما كان بغرض تلميع الطابع المحليِّ.

ثمة مثال واضح على هذا وقع في البندقية خلال القرن السَّادس عشر. فهذه المدينة التي تحولت إلى جمهورية مستقلة تحت حكم رئيس القضاة، أنشأت بالفعل سمعتها بموسيقى التكريس الجميلة والهندسة المعمارية الرائعة، وأصبحت الآن كنيسة القديس مرقس المصلى الخاص لرئيس القضاة، النواة الرئيسة للإبداع. عمل المهندسون المعماريون هناك تحت رعاية رئيس القضاة في تعاون وثيق مع ملحني التَرتِيل الكَنَسِيّ لاستحضار تأثيرات الصوت المذهلة. ليست أصداء جميلة فقطَ، بل أنواع مذهلة من الأصوات المجسمة.

كان على هؤلاء المبدعين العمل في كنيسة بُنِيَت منذ قرون متعددة وتقوم على تقاليد عريقة. إذا دخلتَ كنيسة القديس مرقس اليوم فستلاحظ في تصميم «المخطط المتقاطع» خمسَ قبابٍ من الفسيفساء والرخام اللامع مترابِطة على السقف، تبدو أشبه بالكنائس اليونانية الموجودة في الشرق في بيزنطة، من تلك الموجودة في دول أوروبا الغربية، وهي مذهلة بصريًّا، على الرغم من كونها مساحة معقدة سمعيًّا. تسبب القباب دائماً تحدياً، ولكن وجود خمس منها أفضل من وجود واحدة فقط، كما أن سطح الفسيفساء غير المنتظم يمنع الكثير من الصدى غير المرغوب فيه. عموماً، هي مكان جيد للموسيقى إنْ لم تكن حالة استثنائية مميزة تماماً.

وعندما تصل إلى المذبح والمنابر، ستجد بعض التعديلات الغريبة من القرن السَّادس عشر مثل وضْع آلتين موسيقيتين متقابلتين. وداخل المذبح المعزول عن بقية الكنيسة بحواجز المذبح، ثمة شرفتان للغناء وليست واحدة، متقابلتان أيضاً، مثل الآلتين الموسيقيتيْن. لا يمكن أنْ يكون هذا الترتيب شيئاً عرضيّاً؛ فقد أجريَت التعديلات تحت إشراف المهندس المعماريِّ لرئيس القضاة ياكوبو سَنسوفِنو، ومُشرِفه الموسيقيِّ المعيَّن حديثاً أدريان وِلَرت. والرجلان مشهوران بالفعل في مجالاتِ تخصُّصْهما.

أجرت جوقة كلية القديس جونز هنا قبل بضع سنواتٍ تجارب عن تأثير جماعة المنشدين الكنسية[11]، وقدمت بعض الأسباب

الأكثر احتمالاً: إذ أخذوا واحدة من ترنيمات وِلَرت المعدَّة سابقاً وأدَّوها بطرق متعددة مختلفة: في بعض الأحيان مع المنشدين يغنون خلف المذبح المرتفع، وأحياناً مع أربعة منشدين بأصوات مختلفة. عندما تكون جوقة المنشدين في واحدة من شرفاتِ الغناء، ومنشدي الأصوات الأربعة في الشرفة التي تواجههم، يظهر تأثير حواريّ واضح. ولكن عندما يكون منشدو الأصوات الأربعة في كلِّ شرفة يكون الصوت أكثر تأثيراً؛ لوجود مساحة دقيقة جدًّا بين المجموعتين، وتخلق هذه تأثيراً مجسماً واضحاً وجميلاً.

لم يخترع وِلَرت هؤلاء المنشدين المزدوجين بتطبيق أسلوب coro spezzato، الذي يعني حرفيّاً «المنشدون المنفصلون»، بل على الأرجح تطور الأسلوب لأول مرة في شمال إيطاليا في القرن السَّادس عشر في وقت سابق[12]. ولكن المُهمَّ أنها أُدِّيَت في كنيسة القديس مرقس، وذلك بفضل شُرفات الغناء، في الجزء ذاته من الكنيسة التي يجلس بها الآن رئيس القضاة ورفاقه من كبار الشخصياتِ نتيجة إعادة بناء مذبح سَنسوفِنو، الذي أصبح الآن في الواقع كنيسة داخل كنيسة، لقد كان من العظمة والبهاء حضور كامل هذا العرض الموسيقيِّ الاستثنائيِّ[13].

وهذا العرض جزءٌ مهم ومثير من التَّاريخ الموسيقي؛ فقد كانت البندقية أيضاً مركزاً رئيساً للطباعة؛ مما يعني أنَّ موسيقى مجموعات المنشدين الجديدة ستنتشر بسرعة في جميع أنحاء أوروبا- في ظل

الموجة العارمة التي أثارتها تجربة مونتَفِردي في الموسيقى الروحية التي بلغت ذروتها- ولكنَّ الأكثر إثارة بالنسبة لي هو العزف على القوة السياسية في هذا الحدث الصوتيِّ. كانت مدينة البندقية مكاناً للاحتفالات الباذخة، وكلها مصمَّمة لتؤكد روعة الجمهورية التي تحمي استقلالها بشدة حتى من روما، وبطبيعة الحال، مكانة رئيس القضاء نفسه. وكثيراً ما تناول المؤرخون وصْف مراسم زيارة هنري الثَّالث ملك فرنسا إلى البندقية في عام 1574، لاسيما أصوات الأبواق، والنايات، والطبول، والأجراس، وتحية المدفعية، والغناء المرافِق لجولته. ومن الواضح أنه في هذه الاحتفالات، كان الصوت يُستخدم للتعبير عن القوة والمكانة، وكذلك كان العرض البصريُّ. كلُّ ما حدث في كنيسة القديس مرقس- بما في ذلك تجربة الاستماع- وُضِع بعناية ليعكس بشكل جيد مكانة رئيس القضاة، ويُظهِر مجدَه أمام الزوار المهمين[14].

هذا النمط من الموسيقى الدينية الذي استُخدم أول الأمر للتودُّد، ثم لتقديم الحكام العلمانيين، ليس محصوراً على البندقية بطبيعة الحال؛ فقد تنافَس الأمراء في جميع أنحاء أوروبا بشراسة فيما بينهم لخلْق حياة الطقوس في الساحة، ولإضفاء البريق على حكمهم. ففي القسطنطينية في القرن السَّادس عشر، أبهر السلطانُ العثمانيُّ رعاياه وزوار عاصمته الجديدة بمظاهر عظمة المدينة الرائعة والمبهرة، ومنها القصر الجديد طوب قابي، واحتشدت

حاشية من قارعي الطبول وعازفي الأبواق والموسيقيين على متن الطوافات العائمة، ورافقت قذائفُ المدافع والألعاب النارية كلَّ حدَث ملَكي. وكما يصفُ أحد المؤرخين ذلك بقوله: «كلُّ شيء كان يثير الإعجاب والهيبة في عروض الثروة والسلطة»(15). كان ثمة كثير من مظاهر العظمة في الهند أيضاً، خصوصاً في ظلٍّ حكم سلاطين القرون الوسطى. في الواقع، بُنِي العديد من المعابد الكبيرة في البلاد، ودفع تكاليفها الحكام الحريصون على تقديم صورة شبه مؤلهة عن أنفسهم. ولم تكن الطقوس التي أقيمت في هذه المعابد تعبيرات عفوية تماماً مِن الإبداع الروحيِّ أو الموسيقيِّ؛ ومن ثَمَّ كان مطلوباً منها دائماً أنْ تكون كريمة بما فيه الكفاية لتعكس مكانة أسيادهم بشكل جيد.

وكان الزعماء الدينيون في الغرب خصوصاً حذرين بشكل واضح، حين استمعوا إلى تراكيب الألحان المعقَّدة والمتعددة على نحوٍ متزايِد في كلِّ مكان، وخشوا أن تأخذ هذه الإيقاعات الموسيقية المتجانسة حياة خاصة بها في أماكن العبادة الكثيرة، بطريقة مستقلة عن محتوى التكريس. واستمَعوا إلى عظمة أصوات الاحتفالات في ساحات الأرستقراطيين وشعروا بالقلق من فقدان السلطات الكنسية احتكار استخدام الصوت بوصفه مشهداً. ولكن الصوت في الحقيقة لا يمكن لأحد احتكاره؛ ولهذا لم يكن مجرد صراع بين الزعماء الدينيين والعلمانيين، بل حتى عامة الناس- مثل الفلاحين

في العصور الوسطى- كانوا يستطيعون أيضاً صُنع قدْر كبير من الضجيج، خلال الرقص وإقامة الاحتفالات، ومِن وقت لآخر يقلبون النظام الاجتماعيَّ برمته!

الهوامش:

(1) C. M. Woolgar، (الحواس في إنكلترا نهاية القرون الوسطى، 2006).

(2) شهدت هذا بنفسي مباشرة في سبتمبر 2012، وذلك خلال عندم كنت أسجل برنامج لراديو (بي بي سي 4). كنت رفقة Matt Thompso، والدكتور Iégor Reznikoff والمغنية Dominique LeConte، وخلال زيارتنا سجلنا كلّاً مِن الأصوات المُضخّمة المصنعة للراهبات الموجودات اللاتي يغنين في فيزالي، وصوت Reznikoff وLeCont وهما يغنيان بسلم موسيقي قديم بينما يمشيان بصحن الكنيسة. كان تأثير النغمات التوافقية في الواقع مذهلاً، حيث كانت خالية تماماً من الصدى ومدوية بصوت عالٍ.

(3) Iégor Reznikoff، (أدلة استخدام صدى الصوت من العصر الحجريِّ القديم إلى العصور الوسطى).

(4) المرجع السابق.

(5) Roger Stalley، (العمارة المبكرة في العصور الوسطى، 1999)، Reznikoff، (أدلة استخدام صدى الصوت).

(6) Stalley، (العمارة المبكرة في العصور الوسطى).

(7) مقابلة مع المؤلف، سبتمبر 2012.

(8) Woolgar، (الحواس في إنكلترا نهاية القرون الوسطى)، Thomas forrest kelly، (الموسيقى المبكرة: مقدمة قصيرة جدّاً، 2011)

(9) Paul Calamia and Jonas Braasch، (أعمدة الجرانيت الموسيقية في المعابد الهندوسية القديمة «مجلة الجمعية الصوتية الأمريكية»، 2008).

(10) Peter Robb، (تاريخ الهند، 2011).

(11) وصفت بالتفصيل في كتاب Deborah Howard and Laura Moretti (الصوت والمساحة في البندقية عصر النهضة: العمارة، الموسيقى، الصوتيات).

(12) المرجع السابق.

(13) المرجع السابق.

(14) المرجع السابق.

(15) Ebru Boyar and Kate Fleet، (تاريخ إسطنبول الاجتماعيّ، 2010).

(16) Robb، (تاريخ الهند).



الفصل الرَّابع عشر

المهرجان

يبدو أن اقتصاد القرن الحادي والعشرين الصارم أتى ببصمته المميزة بالضجيج، إذ أصبح الناس يضربون القُدُور والمقالي المعدنيَّة احتجاجاً وهم يسيرون في شوارع المدينة، ويجتمعون في الساحات، وأحياناً يقفون في أحياء المدينة بأكملها. هذا ما حدث عندما اجتمعت الملايين من المحتجين الإسبان (indignados) وسط مدريد ومدن إسبانية أخرى في مايو 2011 للتعبير عن إحباطهم كونهم آخر ضحايا الانهيار الاقتصادي العالمي. وسمع الناس هذا الصوت مرة أخرى بعد سنة من احتجاجات طلاب مونتريال التي قامت ضد زيادات الرسوم الجامعية الكبيرة. وبعد أن حاولت

سلطات المدينة تشتيت التجمعات انضم إليها الآلاف من المواطنين الغاضبين الآخرين[1]. مثلت هذه الاحتجاجات المنسقة التي عمت أرجاء كبيرة من العالم في أكتوبر 2012 أيضاً علامة صوتية ضد دور البنوك في خلق الديون، فقد أضرمت احتجاجات «القُدُور» في شوارع لشبونة ولندن ومدريد ونيويورك وإسطنبول وفي أكثر من مائة مدينة أخرى تمتد من الأرجنتين إلى اليابان[2].

سمع الناس خلال هذه الاحتجاجات أصواتاً متنافرة ومضطربة تطالب بقضايا وشعارات شتّى، ويختلف صوت كل مظاهرة قليلاً عن الأخرى. ولكن كان استخدام أواني الطبخ في كل مكان من شأنه أن يولِّد صوتاً عالمياً مشتركاً، متعمداً ورمزياً. ويمكن لأي شخص أن ينضم إلى المظاهرة؛ إذ إن اختيارهم آلة موسيقية بسيطة ورخيصة يعني أن المعاناة مرتبطة بهم جميعاً. ربما يكون الأكثر قوة في هذه الاحتجاجات ذلك الضجيج الذي يعود إلى تاريخ الموسيقى المُخربة التي عزفها المقهور قبل أكثر من 700 سنة. ومسيرات «القدور» اليوم ليست سوى أحدث إصدار من تقليد عريق من المهرجانات والاحتجاجات التي ظهرت في العصور الوسطى.

هاتان الكلمتان- المهرجان والاحتجاج- ترتبطان ببعضهما بعضاً. قد يكون إنتاج الضجيج بهذه الطريقة مع أشخاص منسجمين في الإيقاع والنشاط ممتعاً وقوياً، لكن التَّاريخ يخبرنا أن

الضجيج أيضاً يثير العواطف بشكل مخيف. في بعض يكون مخيفاً حقاً، وفي مرات أخرى لا يتجاوز التهديد أذن السامع. لم يكن في العصور الوسطى وفي القرنين السَّادس عشر والسَّابع عشر خط واضح بين الصخب والثورة: كان الواقع المزعزع يقول إنهما في كثير من الأحيان يبدوان شيئاً واحداً.

كانت المناسبات الدينية في تقويم الآلاف من الكنائس الأبرشية في جميع أنحاء أوروبا الغربية منذ ألف عام تمتلئ بأصوات الرقص والموسيقى والغناء واحتفالات الولائم مثل: عيد الغطاس، وعيد الصعود، وعيد الخمسين، وعيد القربان. علينا أن نتذكر أن المسيحية بدأت بوصفها واحدة من ديانات شرق روما الغامضة، كان كثير من أتباعها الأوائل يعتقدون أن فقدان أنفسهم في النشوة خلال الرقص والغناء هو أفضل وسيلة للإحساس بالعناية الإلهية.

وشهدت الكنسية في قرون متعددة تالية قداسات يغني فيها رعايا الأبرشية والكهنة معاً، ويرقصون بانتظام. كما هو الحال في احتفالات عيد القديسة إلانو الذي يقام في كنيسة ويلز، التي وصفها أحد الرحالة في القرن الثَّاني عشر بقوله:

> تستطيع أن ترى الرجال والعذارى؛ بعضهم داخل الكنيسة، وبعضهم في باحتها... برقص يأخذ طريقه إلى الهيجان. يغنون الأغاني التقليدية، فجأة يقعون على الأرض، ومن ثم أولئك الذين ما زالوا يتبعون زعيمهم بهدوء وكأنهم في حالة نشوة،

يقفزون في الهواء مثل الذي استولى عليه الجنون[3].

وبطبيعة الحال، لم توافق الكنيسة الرسمية على هذا الأمر، وهو ما يعني حملة طويلة -وليس دائماً ناجحة تماماً- لجعل الكنائس أماكن أكثر احتراماً وتنظيماً. ودار نقاش حول ما إذا كانت حواس رعايا الأبرشية بحاجة إلى تحفيز؛ فليكن بالغناء الأكثر انضباطاً، والطقوس الطويلة بالتعاويذ والبخور والأجراس، يجب أن تقتصر كل الممارسات الصاخبة؛ أي الرقص أو النشوة التي يسعى الناس إليها في المناسبات الخاصة، وتبقى في باحة الكنيسة، وربما خارجها في الشوارع[4].

وبطبيعة الحال عندما تصبح في الخارج، قد ينتهي هذا الصخب بنفسه. كانت المهرجانات لا تزال تحت نظر الكنيسة، ولكنها لم تكن تحت سيطرتها المباشرة. كان الناس أحراراً في البدء في صنع ما يثير حواسهم، ما يعني خروجهم من وتيرة حياتهم اليومية المملة مع قليلٍ من المرح. صحيح أنه ما زال الكثير من الفخر الديني والقومي، لكن ثمة ملذات دنيوية أكثر أيضاً. لذا سنسمع في أيّ يوم احتفال أو يوم مقدس في الفترة الزمنية بين القرنين الرَّابع عشر والسَّابع عشر صوتاً مختلطاً وغامضاً في شوارع كل بلدة أوروبية تقريباً، يعيد تمثيل قصص الكتاب المقدس، وأصوات المواكب البهيجة التي تجوب الشوارع، وتضم كبار الشخصيات

المدنية المحلية وممثلين عن مختلف النقابات الحرفية مثل: الدباغين، والعاملين بالنحاس، وتجار الجلود، والجزارين، والخبازين، وغيرهم. وربما يكون ثمة تنافس صاخب بين مختلف النقابات، إذ إن كل واحدة منها تتنافس في العرض الأكثر إثارة للدهشة. وثمة أيضاً بالتأكيد الألعاب والرياضة مثل: الرماية أو المصارعة أو اصطياد الحيوانات. كما مارس الناس في يومٍ آخر في السنة ذلك السلوك الذي يمثل خطراً للقيام به: حين يتبادل السادة والخدم الأدوار، ويلبس الرجال ملابس النساء والعكس كذلك، ويغني الناس أغنيات تسفه وتسخر من كبار الشخصيات المحلية، وربما يُعين أحدهم ليكون مسؤولاً عن حماية هذا التدفق المستمر من الصخب والتخريب.

اعترفت بعض المؤسسات الدينية بحاجة المجتمع الحقيقية إلى مثل هذه السلوكيات، فقد وصفت كلية اللاهوت في باريس عام 1444 هذه «الحماقة» بأنها طبيعة ثانية في الناس، «يجب أن تُطلق بحرية مرة واحدة في السنة على الأقل، لأن برميل النبيذ المضغوط قد ينفجر إذا لم نفتحه ونطلقه في الهواء من وقت لآخر»[5].

بعبارة أخرى، هذا اعتراف رسمي بالمهرجان. وعلى الرغم من وقته القصير إلّا أنه فرصة محدودة للجميع للتنفيس عن ضغطهم قليلاً. كما يقول إدورد بلِمر تُمبسُن: «جرى في هذه المناسبات تعويض العديد من أسابيع العمل الشاقة، والنظام الغذائي الهزيل؛

فعندما يكون الطعام كثيراً والشراب وافراً، ويزدهر التودد الرقيق للعلاقات الاجتماعية، تنسى مشقة الحياة»[6].

كان المهرجان فضلاً عن كونه صاخباً، مكاناً للإسراف في الشراب. وعادة ما يجلب التجار كميات كبيرة من البيرة والنبيذ بهذه المناسبة، ومن ثم تُباع إما بثمن قليل أو تراق في قنوات الساحات العامة. وفي كثير من الأحيان تخرج الأمور عن السيطرة، وتنزلق مراكز المدن وتصبح مناطق سكر وخلاعة وعنف مستمر، وفي مثل هذه الظروف المتقلبة تكون الفرصة سانحة لمن يرغب في تسوية حساباته القديمة في كل شيء: من السخرية من الأشخاص سيئي السَّمعة الذين كسروا التقاليد الاجتماعية إلى العصيان الكامل الشديد.

كانت الأمور خارج نطاق السيطرة بالتأكيد في كاتدرائية سومِرست الصغيرة في مدينة وِلزْ في مايو 1607. في تلك السنة، ووسط الجولة المعتادة من الألعاب الربيعية والولائم والاحتفالات، قررت مجموعة من أبناء الأبرشية تنظيم مهرجان لبيع شراب الْجِعَة في المدينة لكسب بعض المال بهدف إصلاح كنيسة القديس كُثبِرت. يستمر هذا النوع من الفعاليات الخيرية عادة يوماً أو يومين، ولكن في عام 1607 تمكن مواطنو وِلز الصالحون من مده فترة أطول: من مهرجان الربيع إلى عيد الصعود، وأحد العنصرة، وعيد الثالوث الأقدس، ويوم القديس يوحنا، وحتى تصل إلى 25 يونيو. يبلغ

المجموع الكلي ثمانية أسابيع[7].

بدلاً من كونها مهمة ممتعة ورزينة، يُباع فيها الكعك والقشدة واللحم المشوي المدهون بقليل من الجعة الطازجة، فقد وضع المنظمون كامل مظاهر العظمة الشعبية للترفيه في القرن السَّابع عشر: المسرحيات والعروض الساخرة من كل حي وطائفة الحرفيين، ولبس مثل اللورد مايو(*) وحاشيته، وإعادة تمثيل حكايات القديس جورج والتنِين وروبن هود والخارجين عن القانون، ورقص مورِس(**)، والقائمة تطول، وكذلك الأكل والشرب بالطبع[8].

ويستمر الضجيج طوال الأسابيع الثمانية فوق أسطح المنازل في وِلز وبالكاد يتوقف. ثمة رقص في الشوارع، والجميع يتبع اللورد مايو وسيدته، يرافقهم عازفو الكمان والأبواق وضاربو الطبول، كما يصفهم أحد الشهود وهم يشقون طريقهم: «بكثير من الهالة والقداسة»[9]. ينفخ العازفون الأبواق في فترات منتظمة، في بعض الأحيان بشكل مؤذٍ، وذلك ببساطة من أجل إزعاج الحارس الليلي أو تهكماً بالأسقف في منزله. وكان الصوت الآخر، الذي لم يتوقف

(*) شاب يترأس احتفالات عيد الأول من مايو: وهي احتفالات تقليدية قديمة تجري في الأول من مايو في فصل الربيع في نصف الكرة وعادة ما يكون عطلة رسمية في العديد من الثقافات، وتشمل الرقصات والغناء، وتناول الكعك وعادة ما تكون جزءاً من الاحتفالات تشمل اليوم كله. (المترجم)

(**) نوع من أنواع الرقص الشعبي الإنكليزي. (المترجم)

تقريباً خلال الأسابيع الثمانية هو قرع الطبول. كانت تقرع الطبول لجميع المحتفلين معاً، تُقرع من أجل الرقص، وتُقرع للمسيرات أيضاً. ويستمرون على هذا الحال حتى وقت متأخر من المساء، وأحياناً يبدأون في وقت مبكر الرَّابعة صباحاً. لا أحد على ما يبدو قد استأجر الطبالين، لقد قرعوا على حد قولهم لمجرد المتعة الشخصية.

دوّت أيضاً على فترات منتظمة في ذلك الصيف في مدينة وِلزْ الأصوات الصاخبة من «ركوب الموكب الساخر»(*)، التي يبدأ بعدها ما يسمى «بالموسيقى العنيفة». امتد هذا التقليد إلى جميع أنحاء أوروبا، مع وجود اختلافات محلية في كل من فرنسا، وإيطاليا، وإسبانيا، وألمانيا. والفكرة العامة هي أن مجموعات من الناس، هم غالباً رجال متنكرون في سن الشباب، يجتمعون ليلاً، حاملين معهم قدوراً ومقالي وأجراس الأبقار، ثم يبدأون في مضايقة بعض الضعفاء خارج منازلهم، مثل الأرملة أو الأرمل، الذي تزوج أو التي تزوجت بشخصٍ أصغر، ويصدر هؤلاء الرجال ضجيجاً مؤذياً بصوتٍ عالٍ، وقدراً كبيراً من الغناء والصراخ والأصوات الحيوانية. يعكرون عليهم مضجعهم ويسخرون منهم لساعات[10].

وكانت سمعة الصخب والقصف في القرون الوسطى سيئة

(*) skimmington ride: موكب صاخب وساخر من تقاليد أجزاء من إنكلترا يهدف إلى السخرية من الزوج غير المخلص أو الشكاك يرافقه مهرجون وغناء وسباب. (المترجم)

للغاية، لكنها خالية من العنف في الجوهر، حيث يُترك أولئك الذين أحدثوا المضايقة بعد دفع نوعٍ من الغرامة: هكذا توجد هنا فرصة شاملة للارتباط، ووسيلة لفرض معايير المجتمع دون اللجوء إلى العنف[11]. كانت تنطوي على جانب مظلم بلا شك. فليس من الصعب أن نتصور أنه عندما يفرض المجتمع معاييره بهذه الطريقة، فإن الشخص المختلف الذي أصبح موضوعاً للإشاعات والتحيز قد يتحول بسرعة إلى هدف. بصراحة، كان هذا الطيش في كثير من الأحيان مناسبة للبلطجة.

أخذت هذه الممارسات بحلول القرن السَّادس عشر والسَّابع عشر بعداً سياسياً أكثر أيضاً. استهدف المعربدون في وِلزْ قادة المجتمع المدني والتجار في المدينة، وقبلهم استهدفوا المتشددين الذين حاولوا قمع الاحتفالات في بدايتها مباشرة. وقد جرى تصميم بعض الطبول الاحتفالية عمداً في محاولة لتفريق المعربدين. ولم يكن رقص مورِس كله جميلاً ومرحاً كذلك. يركب المؤدون في كثير من الأحيان الأحصنة الخشبية ويهزونها بعدوانية، أو يحملون عصيّاً ويصرخون، ويحركون أجسادهم بطريقة وكأنهم في معركة[12]. وثمة مسدس. اتهم أحد المستهدفين لاحقاً المعربدين بأنهم «يحملون أسلحة غير مشروعة»[13]. ومن غير الواضح ما إذا كان هذا الشاهد ينقل الحقيقة، ولكن بالتأكيد كان المألوف أن تسمع البنادق في مثل هذه التجمعات، وظهرت أيضاً في

مهرجانات فرنسا في القرن السَّادس عشر.

في جميع أنحاء أوروبا في القرن السَّابع عشر كان يُحتفى بالرجال الذين يجوبون الشوارع ويطلقون النار بمسدساتهم للتحية. بعد أحد عشر عاماً فقط من صخب وِلز، وفقط على بعد بضعة أميال في وِلتشر، كان ثمة ركوب موكب ساخر آخر. يقول أحد المعاصرين إن ثلاثمائة أو أربعمائة رجل كانوا يحملون مسدسات وأسلحة أخرى، أطلقوا وابلاً من الرصاص، في حين تجمع آخرون وبدأوا يعزفون المزامير والأبواق أو يقرعون أجراسهم(14).

أما أولئك المتلقون على الطرف الآخر، فقد كانوا مرعوبين في منازلهم الريفية وبيوت القساوسة. كل هذا كان مثيراً للخوف جداً. تمثل الطبيعة الفوضوية للضجيج، كذلك يمثل حجم الضجيج الهائل هجوماً محسوباً على الانسجام المتوقع في العلاقات الاجتماعية. فلم يكن بالمفاجئ إذاً بدلاً من أن يصير الصوت وسيلة تسامح لفرض الأعراف الاجتماعية، فقد أصبح الضجيج والصراخ والتنكر بالأقنعة يمثل لأولئك الناس في علية المجتمع ما يشبه التغطية على تمرد أولئك الذين في الأسفل. لقد كانوا على حق في قلقهم أيضاً؛ فالضجيج غير المنضبط للمهرجان لا يقدم المتعة والمرح فقط، بل يكشف عن السخط والضيق الكامن أيضاً: القلق من الطاعون، والتعب، والغضب من مطالب العمل الزائدة، وارتفاع سعر الخبز، أو مجرد الفقر المدقع. ومن المحتمل أن يكون

هذا السبب في انتهاء أحد المهرجانات في أوديني بإيطاليا بنهب عشرين قصراً وقتل خمسين من الأرسطقراطيين مع خدمهم. حتى لو لم يكن ثمة تمرد صريح، فإن الناس العاديين في هذه الفترة من التَّاريخ كانوا قادرين في كثير من الأحيان على التعبير عن إحباطهم السياسي بكلمات وأغانٍ مشفرة فقط، مثل لغة القسم، وتبادل الأنخاب، والألعاب المثيرة للفتنة، والأغاني الشعبية، بل حتى الصفير في الشوارع[15].

نظر الناس إلى جلبة الاحتفالات على نحو متزايد على أنها ببساطة ضجيج من التمرد الصريح. وفي حقيقة الأمر، قدّم الوصول إلى هذا الاستنتاج أفضل ذريعة للقمع العنيف. ففي المدينة الرومانية في الجنوب الفرنسيّ، على سبيل المثال، انتهت احتفالات ماردي گرا[*] عام 1580 بهجوم وكارثة. ففي خضم الاحتفالات، ورقص الناس بقوة بالسيوف والمكانس والعصي التي عادة ما تستخدم لذر القمح؛ فقد قادة المدينة أعصابهم وثاروا. اغتيل رجل مشهور في المدينة يعمل تاجر أقمشة وزعيم طائفة. ثم استأجر زعيم الجناح الأكثر رجعية في الحزب الحاكم عصابة من البلطجية للحاق بالقاتل وضرب أتباعه وأنصاره. مهما كانت روح الثورة التي يحتضنها الشعب الروماني فقد سحقت بوحشية. وما حدث كان

(*) مهرجان سنوي يقام في العديد من الدول الغربية يوم الثلاثاء من كل عام الذي يسبق يوم الصوم المسيحي. (المترجم)

إشارة إلى جميع من في السلطة في أنحاء أوروبا بأن ثمة شيئاً عميقاً ومهدداً من العصيان في هرج المهرجان الصغير ومرجه. كان شعور لا يستطيعون التخلص منه. ولم يكن هذا الموقف يقتصر على أوروبا لفترة طويلة. فقد جاءت كل تقاليد المهرجان وتسببت في القلق نفسه بين النخبة في دول مثل إسبانيا والبرتغال وفرنسا والمستعمرة البريطانية والأمريكتين وأفريقيا وخارجها.

ومن الأمثلة الحديثة على ذلك ظاهرة pancadão وتعني (اللكمة القوية) في البرتغالية، وتمثل العديد من إيقاعاتها اليوم «خليطاً صوتياً» غنياً في حي الفقراء البرازيلي أو ما يسمى مدينة الصفيح. تقام (اللكمة القوية) على جوانب الشوارع، حيث تتوقف ثلاث أو أربع سيارات قريبة من بعضها، وتُطلق صوت الموسيقى من مكبرات الصوت بأعلى مدى حتى الساعات الأولى من الصباح، أو على الأقل حتى تأتي الشرطة. وتجتذب الآلاف من الشبان، الذين بدورهم يبدأون بممارسات «الغزل، والشرب، والرقص على الأنغام البرازيلية المثيرة»[16]. فهي ليست مهرجانات أمريكا اللاتينية كما نتصورها بالضبط، ولكنها أشبه بتلك المظاهرات الصاخبة بالقُدُور، و(اللكمة القوية) البرازيلي بدوره لا يختلف عن تقاليد المهرجانات الأوروبية في القرون الوسطى الأكبر حجماً وإثارةً مثل التي تمثلها أماكن مثل ريو دي جانيرو.

لا يوجد نموذج عالمي لما ينبغي أن يكون عليه المهرجان بكل

تأكيد. وأحد الأمور التي تجعل من النموذج البرازيلي مميزاً، هو أن الاحتفالات الدينية التي جاءت إلى البلاد مع المستعمرين البرتغاليين في القرنين السَّادس عشر والسَّابع عشر انصهرت مع تأثيرات أخرى جاءت من أفريقيا. فضلاً عن التقاليد الأسطورية الأصلية الموجودة من قبل. فعلى سبيل المثال، في مدينة رِسيفي والمدينة المجاورة لها أولِندا في القرن التَّاسع عشر، أحضر العبيد الذين كانوا يعملون في مزارع قصب السكر من التراث الأفريقي موسيقى «فِرفو» في تقاليد المهرجان البرتغالي. وهذه الموسيقى بدورها حولت إيقاعات المواكب الأوروبية إلى إيقاعات قصيرة تعتمد على النفخ المرتجل بالبوق. وبدأت المواكب أيضاً تشمل رماة الرمح، الذين يمثلون محاربين تتملكهم الأرواح البدائية أو الأفريقية في رقصهم، ويقفزون ويتبارزون مع بعضهم بعضاً في قتال وهمي، ويهزون أجراس الأبقار الكبيرة، وهي على ظهورهم كلما تحركوا. وما زال كثير من المهرجانات -كما هو الحال في أوروبا القديمة- يعرض كل واحد مجتمعه المحلي وتتنافس مع بعضها حول أكثر الأزياء والعربات جذباً للانتباه. ولا تقوم بعض المهرجانات فقط على الطوائف التجارية الاستعمارية أو الطوائف الدينية؛ بل تقوم أيضاً على أساس ما يسمى «الأمم» التي صنف على أساسها أصحاب المزارع عبيدهم من قبل، وفقاً- أو بافتراض- أصولهم القبلية.

والقاسم المشترك بين مواكب مهرجان رِسفي وأُلِندا المنظم مع (اللكمة القوية) في الأحياء الفقيرة، وقُدُور مدينة كيبِك، وجميع أسلافها الأوروبية، هو رغبة المشاركين في الابتعاد عن روتين عملهم العادي والسماح لأنفسهم بالمرح ولو لمجرد لحظة. وليس من قبيل المصادفة أن يكون الأشخاص الأكثر فقراً هم الأكثر حماساً لهذه الأعمال، ولعلها السبب في تجمعاتهم اليوم الشبيهة بالتي وُجدت في أوروبا قبل 400 أو 500 سنة. كان المهرجان في البرازيل في كثير من الأحيان تلميحاً للميسورين بمغادرة المدينة إلى هدوء الريف؛ لأنهم يشعرون بالقلق من عواقبها. فقد كانوا وكذلك الحال المتشددون من وِلز في عام 1608 يُعدون المهرجانات والاحتفالات في الشوارع تعبيراً عن الثَّقافة الشعبية المبتذلة التي تترنح على حافة العنف.

والأكثر من هذا- وهو حقيقة- الشعور بجنون الارتياب! ولكن من ناحية أخرى فللأغنياء الحق في أن يكونوا حذرين. فقرع الطبول، ونفخ الأبواق والغناء والصراخ كانت دائماً أصوات المحرومين الأصيلة، أولئك الذين يشعرون بأن صوتهم لا يُسمع، ويجدون فرصة لإعطاء أسيادهم كلاماً كثيراً. وهذه طريقهم للقول: «نحن هنا، نحن موجودون، لا تتجاهلونا». وهذه لم تكن أبداً رسالة مريحة للسادة والأغنياء، وهذا هو أحد الأسباب التي بدت في القرنين السَّادس عشر والسَّابع عشر، وجعلت الكثير

منهم يطالب بصوت عالٍ بفضائل حسن الخلق، وضبط النفس الانفعالي.

الهوامش:

(1) Jonathan Sterne، مدونة (الصوت العالي، 2012) يُنظر ايضاً Jonathan Sterne and Natalie Zemon Davis. (مظاهرات قِدور كيبك هي دعوة للنظام، 2012).

(2) من موقع: http://www.globalnoise.net، (تُصفح في 22 أكتوبر 2012).

(3) عبارة من كتاب Barbara Ehrenreich، (الرقص في الشوارع: تاريخ المرح الجماعي، 2007).

(4) المرجع السابق.

(5) Mikhail Bakhtin، (رابليه وعالمه، 1984).

(6) E.P. Thompson، (العادات المشتركة، 1993).

(7) Bruce R. Smith، (العالم الصوتيّ في بداية انكلترا الحديثة: المستمعون إلى عامل التذبذب، 1999).

(8) المرجع السابق.

(9) المرجع السابق.

(10) المرجع السابق.

(11) Sterne، (مظاهرات قِدور كيبك).

(12) Smith. (العالم الصوتيّ في بداية انكلترا الحديثة).

(13) المرجع السابق.

(14) Martin Ingram، (الركوب، الموسيقى العنيفة و«إصلاح الثَّقافة الشعبية» في بداية انكلترا الحديثة، «الماضي والحاضر»، 1984). David Underdown، (المتمردون، والشغب، والثورة: الشعبية السياسية والثَّقافة في إنكلترا بين

عامي «1603–1660»، 1985). يُنظر أيضاً Emmanuel Le Roy Ladurie، (المهرجان في رومنز: الفوضى والمجزرة في مدينة فرنسية، 2003).

(15) Thompson، (العادات المشتركة).

(16) Leonardo Cardoso، (سياسة الأصوات في ساو باولو، البرازيل، مدونة «الصوت العالي»)، يُنظر أيضاً Andrea Medrado، (موجات التلال: المجتمع والراديو في الحياة اليومية من حي الفقراء البرازيلي. أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة وستمنستر، 2010).

الفصل الخامس عشر

كبح النفس

إذا كنت تبحث عن المرح والاسترخاء على مائدة عشاء أسرة إنكليزية متدينة من الطبقة الوسطى في القرن السَّابع عشر؛ فسيصيبك اليأس والإحباط، لا سيما بالنسبة إلى فتاةٍ مراهقة تُعلَّم آداب الطعام. إذ ستكون وجبة العشاء هذه بالنسبة إليها تجربة حظر لسماتها الشخصية:

> النساء المهذبات... يجلسن وأجسامهن مستقيمة، ولا يتكئن بأيدهن على الطاولة، ولا يُبدين أي إيمأة تدل على نهمهن بسبب جوعهن الثائر؛ ولا يحدقن بشراهة أيضاً في الطعام الذي أمامهن مباشرة... لا تنادي بصوت عالٍ عن أي شيء

> تريدينه، مثل: أريد بعضاً من هذا أو ذلك. ولا أحب هذا. أكره البصل. لا تعطيني فلفلاً: ولكن اهمسي بهدوء إلى إحداهن، لتناولكِ ما تريدين... ولا تأكلي بسرعة، حتى لو كنتِ جائعة جداً... أغلقي فمكِ عند تناول الطعام، ولا تتحدثي والطعام في فمكِ، ولا تصدري صوتاً كصوت الخنزير، أو صوتاً يبغض جلساءك... لا تملأي فمكِ حتى تنتفخ خداكِ مثل مزمار القربة الأُسكُتلندِيّ... ومن غير الأدب أن تشربي كثيراً، حتى تذهب أنفاسكِ وتضطري للنفخ بقوة لاستعادتها: ولا تتجرعي الشراب بسرعة؛ خشية أن يجبرك على سعال شديد، أو يرجع مرة أخرى، وهو ما سيكون وقاحة تصيب كل الجالسين بالغثيان...[1].

مما لا شك فيه أن كثيراً من هذه النصائح قبل 340 عاماً يقدرها معظم الآباء اليوم. ولكن عندما نشرت هذه النصائح في كتاب (رفيق المرأة اللطيفة، أو دليل الأنثى) في عام 1675، كانت ضغطاً على الأطفال لتجنب الثرثرة الزائدة أثناء تناول الطعام، وكانت أكثر صرامة على الفتاة:

> لا تكوني ثرثارة على طاولة الطعام، ولا تتكلمي، إلا إذا سُئلتِ[2].

والمتعب في الأمر أن معايير السلوك هذه كانت متوقعة طوال اليوم. فعلى سبيل المثال، خلال ساعات التَّعليم:

تجنبي تلك الثرثرة التافهة في المدرسة: لا تصدري ضجيجاً من شأنه أن يزعج معلميكِ، أو زملاءكِ... في فترات الاستراحة في المدرسة، رفهي عن نفسك بمرح ودماثة، وليس بفظاظة وصخب[3].

وعندما تذهبين مع والديك إلى الكنيسة:

> لا تعلني بصوت عالٍ للمجتمعين استخفافك وغرورك بالضحك، وتكلمي بإشارة من إصبعك، وإيماءة برأسك...[4].

وثمة شيء أخير في الليل:

> عندما تذهبين إلى الفراش، لا تصدري أي صوت يعكر هدوء الأسرة، خصوصاً والديكِ[5].

كانت التوجيهات لجميع الأطفال، وللشابات خصوصاً واضحةً جداً:

> قيل في الأمثال: يُنظر إلى العَذْراوات، ولا يُسمع صوتهن. وهذا لا يعني أنهن يجب أن لا يتكلمن، ولكن ينبغي أن لا يكُنَّ ثرثارات. يقدم المسافر نفسه أفضل بالكلام، في حين أن العذراء تقدم نفسها أفضل بالصمت[6].

بالطبع، يمكنك الرهان على أن الصمت لم يكن يحكم أغلب بيوت الأسر، ففي القرن السَّابع عشر كانت منازل الأسر أماكن مزدحمة بالغادين والرائحين في كثير من الأحيان، وقد تكون أماكن للأعمال، مثل: مزرعة، أو ورشة عمل، أو مطحنة، أومخزن أو حتى حانة. كانت في كثيرٍ من الأحيان ضيقة، لا يسكنها الآباء والأمهات وأطفالهم وحسب، ولكن ربما أيضاً مسنون أو مسنات أرامل، وخدم، أو حتى فتيان أخذوا من الأسر الأخرى. وثمة الكثير من الأدلة على أن العلاقة بين الآباء والأمهات الأكثر تزمتاً وأطفالهم لم تكن بالعصا. في الواقع كانت العلاقة بينهم تتسم بالحنان والعطف[7]. وقرأت المربيات أيضاً في كتاب (رفيق المرأة اللطيفة) أن لا «يستخدمن القسوة في التعبير، والشدة في التأديب»[8]، فكبح النفس المطلوب من الصغار كان مطلوباً أيضاً من الجميع.

حظيت الرسالة الهادفة للتواضع وكبح النفس في كل الأمور من كتاب (رفيق المرأة اللطيفة) بصدى إيجابيٍ عند قاعدةٍ عريضةٍ من القراء من طبقة النبلاء والتجار، الذين يريدون أن يشقوا طريقهم في العالم. ظهر تركيز في القرنين السَّادس عشر والسَّابع عشر في جميع أنحاء أوروبا والمستعمرات الجديدة في أمريكا على موضوع الانضباط الذاتي في أمور الحياة اليومية المختلفة، ونبذ الضجيج بأنواعه. لم تكن ردة الفعل مثل ما حدث في مهرجانات القرون الوسطى الصاخبة، عندما قلصت سلطات المدينة والزعماء

الدينيين في كل مكان، عدد أيام القديسين في التقويم الاجتماعي، وحظروا الغناء والولائم في الساحات العامة وأزالوا الساريات المزينة وأمروا باستبدال احتفالات الشارع الصاخبة بمواكب أكثر وقاراً للآثار المقدسة[9]. فقد اتسعت ردة الفعل تجاه الصوت غير المرغوب فيه كثيراً، كثيراً جداً. وتبنى الناس مجموعة جديدة وكاملة من القواعد الاجتماعية، عن كيف ومتى يتكلمون، عن الضحك، والأكل، والرقص، والموسيقى، وما ينبغي الاستماع إليه وما لا ينبغي. وكان كبح النفس الفضيلة العليا المبشر بها في كل الحالات. وأوضح كُتاب العصر الإليزابيثي(*) في انكلترا بتفصيل دقيق كيف أن البصق، والشخير، وإخراج الرِّيح تُعد من الأعمال البذيئة التي كانت تمارس بحرية من قبل، وأصبح تجنبها الآن مطلوباً[10]. وبحلول القرن الثَّامن عشر، وجد الكُتاب الإنكليز أن من الصعب حتى ذكر هذه البذاءات صراحةً. وفي عام 1748 كتب اللورد شسترفِلد النصيحة الآتية:

> الضحك المتكرر وبصوت عالٍ سمة الحماقة وسوء الخلق؛ فهو طريقة الغوغاء في التعبير عن فرحهم السخيف عن أمور سخيفة... وليس هناك شيء مُتَخَلِّف ووقح مثل الضحك بصوت عالٍ... ناهيك عن ضجيجه[11].

(*) العصر المرتبط بحكم الملكة إليزابيث الأولى (1558–1603)، وغالباً ما ينظر إلى هذه الفترة كأحد العصور الذهبية في تاريخ إنكلترا. (المترجم)

كما قال المؤرخ كيث تومَاس إن الأسلوب المطلوب لتفوق المرء الآن هو «الجاذبية والاحترام»: التدرب على الإيماءات، وحسن التعبير، والكثير من اللباقة. الأخلاقيات نفسها التي غيرت الرقص والموسيقى. وجرى في القرن السَّادس عشر ترويض ركل الساقين وضرب الأذرع في الرقصات الشعبية بشكل مطرد، وظهر نوع جديد من الرقص في المجتمع الأكثر تأنقاً وأكثر تهذيباً ورقياً كرقصة گاليارد أو پڤاني، إذ يتحرك الراقصون معاً ذراعاً بذراع في دوائر أو خطوط حرة. ثم يقابل كل منهم وجه الآخر أزواجاً أو منفردين، ويقفون منتصبين بأقل احتكاك مع بعضهم بعضاً. في حين أن المحادثة المهذبة بالتراضي بين البالغين، كانت محددة من كتاب (رفيق المرأة اللطيفة)، ومرة أخرى هي واضحة وضوح الشَّمس:

> لا تشعر بالذنب من الخطأ غير المستساغ من أولئك الذين يعتقدون أنهم يفعون أفضل عندما يتحدثون أكثر. وينطقون بكلمات لا تنتهي، دون سبب واحد مقنع. يتحدثون كثيراً، ويفسرون قليلاً...
>
> عندما تدخلين غرفة زائرة، تجنبي الخفة والطيش في دخولك الجريء... وقومي بذلك بهدوء ولباقة. وعندما تقتربين من شخص للسلام عليه، جاملي وتقدمي بلباقة وتواضعي، ومع احْتِرَام، وابتعدي عن الضجيج والصياح أو الجموح...

ثرثرة اللسان... تنطق إما بوقاحة التربية أو جرأة التعبير. ومن الأفضل للمرأة اللطيفة... أن ترى من أن تتحدث، لا سيما مع المعلمات الأكبر سناً اللّاتي تدينين لهن بتعلمك اللطف منهن، ومن أجل هذا يجب أن يغلق لسانك بالصمت...

ولأولئك الأشخاص الذين في مرتبة أعلى منكِ، كوني منتبهة جدا لما يقولون، لئلا تضعي نفسكِ في عناء التحدث مرتين. لا تقاطعيهم حين يتكلمون، ولكن انتظري بصبر حتى ينتهوا... إذا وجدتِ أن لدى رفاقك طرفة بارعة أكثر مما لديكِ، فاتركي الكلام لبعض الوقت، واصمتي، مكتفية بالاستماع اليقظ فقط...[12].

لماذا حدث كل هذا؟ الكبت الواضح للتعبير العفوي والمرح الاجتماعي؟ سواء أكان نتيجة دين عقدي، أم شكل من أشكال صراع الطبقات؟ أم مجرد رد فعل طبيعيّ على العالم الذي أصبح مكاناً صاخباً للعيش فيه؟

حدث بالتأكيد الكثير من التذمر جراء ارتفاع مستويات الضجيج قبل الثورة الصناعية. والحقيقة أن القصائد والأغاني في القرنين السَّادس عشر والسَّابع عشر تفيض بالتعبير عن سحر غناء الطيور في الغابات أو المروج، وخرير الجداول، وصفير الأشجار مع الرِّيح، في حين تتجول النفوس واسعة الصدر بين المتاجر والحانات الصاخبة وبين صراخ الباعة المتجولين في المدينة

سريعة النمو مثل لندن، كما يصفها جون إيفلِن بحماس قائلاً: «مدينة هائجة ومزعجة لا يوجد لها مثيل في العالم»، أو كما فعل أورلاندو جيبونز، وتومَاس وِكس، وريتشارد دِرنگ الذين حولوا طيفها الغني من الصرخات والخيالات إلى موسيقى راقية للأجيال القادمة[13].

كان واقع الحياة اليومية في مدينة أو بلدة مزدحمة مختلفاً بكآبة، ولكم أن تتخيلوا على سبيل المثال، كيف يمكن أن يكون العيش بجوار موسيقي يعزف أحد مؤلفات أورلاندو گيبُنز الجديدة. ففي أكسفورد عام 1610، استأجر شخص يسمى جون بُسّلي غرفة في الطابق الثَّاني، وكان عمله الرئيس مدرساً للرقص، في حين نص نظام مجلس المدينة على أنه يمكن ممارسة العزف فقط في ساعات معينة، ولكن بعد سنوات نجد أعضاء المجلس يصرون على أنه لا رقص بعد الساعة العاشرة مساءً ولا قبل الخامسة في الصباح.

ولعل واقع الحياة في مدينة ذات أسواق مكتظة وشوارع ضيقة مثل أكسفورد أسوأ- هذه المدينة التي كانت ضعف حجم مانشستر في ذلك الوقت- غالباً ما تسبب ورش العمل والصناعات الصغيرة فيها الاضطراب للناس. وتُظهر سجلات المحاكم أن طرقات الحدادين، وقعقعة صانعي الأواني المنزلية، وصوت ضجيج السهارى في الحانة حتى وقت متأخر من الليل كانت مصدراً ثابتاً للتوتر(14). قُدمت شكوى عن الضجيج «المستمر الذي

لا يطاق» أو من جلبة السكارى «المؤذية». واستجاب المشرع، وصدر قانون عام 1552 يُلزم ملاك الحانات قبل الحصول على تصريح العمل ضمان أن لا يكون ثمة «أذى ومتاعب... وتجاوزات واضطرابات». وصدر قانون آخر في لندن عام 1595 ينص على «منع طرق الأشخاص [مثل] الحداد، وصانع الأواني المنزلية، والسباك، وجميع الصُناع الذي يؤدون أعمالهم بصوت عالٍ. وعدم العمل بعد الساعة التَّاسعة مساءً، ولا قبل الرَّابعة صباحاً[15]. والحظر نفسه ينطبق على الأصوات داخل المنازل». يقول القانون، لا يحق لأي رجل، أن يتسبب في أي «صراخ» من ضربه لزوجته أو خادمه، على الأقل ليس بعد التَّاسعة مساءً[16].

من الصعب أن تعرف ما إذا كانت الحياة أصبحت أكثر ضجيجاً أو أن الناس الناس أصبحوا أكثر حساسية! ربما كان مزيجاً من الاثنين، ولكن في كلتا الحالتين، كان من الصعب على السلطات المدنية أن تكتشف وتعاقب كل مخالفة للقانون. كان السلوك الجيد يتوقف على الاحترام الغريزي للتقاليد الاجتماعية بشكل يوميّ، وهذا بدوره يعكس الأخلاق الدينية المتجذرة عن الصوت. وقد أكسب الدليل المحلي مثل (رفيق المرأة اللطيفة) أفكاراً كاملة عن تطوير الناس وإعادة تشكيل سلوكهم وتغييره، والقوة الرئيسة فيما يرونه ويسمعونه من حولهم، وكان الخوف من الفساد الحسي في كتاب (رفيق المرأة اللطيفة) واضحاً كذلك:

يجب ألا يكون ثمة مراقبة صارمة لكي لا تؤذى بوابتا الروح، الآذان والعيون. والسماح للأخيرة أن تستخدم في موضوعات جيدة ومناسبة، ولتكون الآذان أقل خوفاً من أن تدهش بالكلمات الفاحشة والبذيئة، التي كثيراً ما تقال بهزل وبمعزل عن الآخرين وتدس نفسها في الأذن، تحمل معها هواءً مؤذِياً يصيب ويسمم نقاء الروح[17].

يحضر كل من الاستماع والتحدث في قفص الاتهام هنا. إذ ينبغي إغلاق الأذنين عن التأثيرات السيئة، ولكن قد يكون الكلام الملقى على عواهنه مدمراً. يقول كتاب (رفيق المرأة اللطيفة): «بالكلام الجميل تستقيم الأخلاق السيئة»[18]. فهي رمز أخلاقي ظهر في هذا المثال من الكنيسة الانكليزية، مع ذلك سمعنا كثيراً عن الفكرة نفسها في نيو إنكلاند البروتستانتية، أو في زمن تالٍ لدى الحركة الوهابية في الإسلام. أخذ الدين بشكل عام الصوت بجدية بوصفه قوة أخلاقية. يُعد الدعاة في نيو إنكلاند الكلام الإلهي شيئاً قادراً على إزالة الإثم من العالم. وكلما سمعت أكثر منه، كانت الخطيئة أقل[19]. في حين تعتبر أنواع أخرى من الكلام مثل: التذمر، والتأفف، والوشوشة «لغطاً»، وغير مهذبة، وهذا ما جعل البعض في نيو إنكلاند البروتستانتية حذرين ممَّا يسمى «المتشدقين» أو «الكويكرز المغنين»، حيث كان الغناء بالنسبة لهم عرضاً خبيثاً، ويجب على الواعظ أن يحذر جماعته لإبعاد هذا الغناء

عن مسامعهم[20].

مرة أخرى، كانت الموسيقى والغناء أكثر ما يثير المؤمنين المتشددين. وفي القرن السَّابع عشر، كان يمكن سماع غناء وإنشاد بعض الطوائف في العالم الإسلامي في دور العبادة. قدم العالم المسلم محمد بن عبد الوهاب في القرن الثَّامن عشر فكرة تطهير الإسلام من أشكال النشوة في العبادة؛ تلك التي تنطوي على الرقص والغناء والإنشاد، التي رآها فاسدة. لذا، أخرج أتباع الحركة الوهابية الموسيقى من المساجد تماماً، كما فعل المتطهرون الانگليز بإزالة الساريات المزينة. وتمسكت مذاهب إسلامية أخرى لا سيما الصوفية بفكرة أن الموسيقى يمكن أن تكون وسيلة تقرب بالعبادة. ولكن كان بين المذاهب الأكثر اعتدالاً في أجزاء كبيرة من الشرق الأوسط، كما هو الحال في الغرب، تأكيد أكثر وأكثر على «الصراع من أجل القداسة داخل الروح الفردية». وبعبارة أخرى، صراع من أجل كبح النفس، والابتعاد عن المتع التي تشتت الانتباه[21]. حتى دليل (رفيق المرأة اللطيفة) كان ضد الأغاني «الفاسقة والداعرة» و«عدوى الأغاني المنحلة»، محذراً من «أنها قد تُسعد الأذن، ولكن تفسد الخُلق»:

> أن تبحث عن السرور في كلمات فاسدة تافهه دون أن تلطخ نفسك بفحشها، هو في ظني مستحيل. يدخل الشر بسهولة من الأذن إلى الروح، ومهما بذلنا لحماية أنفسنا وحفظها، فإنها مهمة

صعبة ألا تلطخ نفسك بسمها وإغرائها[22].

صنفَ الدينُ المستمعين إلى أتقياء وأشقياء. مع ذلك، صُنِّف الناس أكثر وأكثر في تسلسل هرمي اجتماعي؛ اعتماداً على كيفية سماعهم الضجيج الذي يصنعونه وحجمه. كان الضحك بصوت عالٍ، والرقص الفاسق، والكلام المتفلت، والأغاني الخليعة، مثل الشراب الكحولي. وسائل ترحيب ألفها الفقراء بأنفسهم لمواجهة حقيقة مصيرهم القاسي. ولكن مثل هذه الأنشطة الصاخبة تهدر قيمة وقت العمل وتهزأ من الأغنياء. وهي في الواقع تمثل نوعاً من التمرد لا بد من التعامل معه. لذلك وصف اللورد شسترفِلد الضحك بالوقاحة وذكر دليل (رفيق المرأة اللطيفة): «أنكِ لن تكوني بارعة حقاً حتى تطبقي آداب الكياسة على نفسكِ»[23]. وكل من هذين القولين منسجمٌ مع الفكرة الأكبر: ارتباط أصوات التسلية الشعبية وعفوية التعبير عن الذات مع الابتذال بل حتى مع الوحشية.

ولكن على ماذا ينتهي؟ هل التصنيف الأفضل يكون ببساطة في قبول تلك الأنفس الأكثر ضجيجاً والأقل تميزاً- الفقراء والنساء والأطفال والعبيد والخدم- بأنها فقط مختلفة، ومن الأفضل أن تبقى بعيدةً وغير قادرة على الاستماع؟ أو يجب أن نحاول القضاء على هذه الاختلافات، وإجبارهم على العمل في نطاق المجتمع

المهذب وبشروط المجتمع المهذب، أو على أقل تقدير جعلهم قادرين مثل جيرانهم؟ وماذا عن هؤلاء الناس أنفسهم؟ أيرغبون في الحفاظ على الهدوء من أجل الاستمرار بالحياة، أم إنهم يفضلون التمتع بطرقهم الخاصة؟

لم تكن هناك إجابة بسيطة. ولكن بدا الأمر على نحو متزايد كما لو أن مذهب اللباقة انقسم بشدة وإثارة بين ثقافة النخبة والثَّقافة الشعبية، ونصب حواجز جديدة بين الطبقتين. في ذلك الوقت، كانت بعض المدن في فرنسا تنظم مهرجانين منفصلين: الأول للطبقة الوسطى المنضبطة، والآخر للفقراء المتفلتين. في حين استمرت الطبقات العاملة في إثارة المتاعب، أصبحت حفلات الزفاف بين الطبقات العليا شأناً خاصاً رصيناً: لا يحضر أفراد الحي بأكمله، فقط أفراد العائلة القرباء. كما يتحدث روبرت دَارتُن مسترجعاً شيئاً من الماضي: «لم يعد ثمة المزيد من الشرب، ولا مشاجرات أكثر على طاولة الطعام، ولا انتهاك لمشاكسين من الخارج... أو فحش يفجر جلبة أو فوضى»[24]. وصممت كل المدن الجديدة في بريطانيا بطريقة تبعد عنها ضجيج مراكز المدن المزدحمة الصاخبة بشكل أفضل، وتترك الفقراء في مساكنهم المزدحمة المتداعية. ومن حيث هي شكل من أشكال الترفيه المتنوعة، وضعت قاعات الأوبرا وصالات الرقص في بعض الأماكن، والمعارض والمطاعم في أماكن أخرى. أشار الروائيّ هنري فِلدينغ إلى أن الإنكليز

«حتى الآن ما زالوا ينظرون لبعضهم بعضاً كالإخوة بالطريقة المسيحية... ولكن يبدو من الغريب أن يعدوا بعضهم جنساً واحداً»[25]. وفي الوقت نفسه، كان المستوطنون الأوروبيون البيض في أمريكا يغادرون مستعمراتهم في نيو إنكلاند، سعياً لترويض- أو لكبح- الأصوات الغريبة والوحشية لسكان أمريكا الأصليين والعبيد الأفارقة التي تبدو لهم تهديداً.

لم يكن القرنان السَّادس عشر والسَّابع عشر صامتين. وبحلول القرن الثَّامن عشر تشكلت عوالم جديدة من الصوت كما يبدو، ليس بين أجزاء مختلفة من العالم في المقام الأول، ولكن الأهم بين أولئك الذين يملكون القوة والذين لا يملكونها. ووجد العالم نفسه يقف على حافة العصر الحديث، ويواجه احتمال صراعات لا تنتهي من أجل التفوق بين هاتين الجماعتين المتعرضتين في جميع مظاهرها، من الجنس والطبقة والعرق. وعلى الرغم من أن بعض هذه الصراعات ستُحَلّ سلمياً أو ببساطة سوف تتبدد، فإن بعضها الآخر سينفجر في ثورة واسعة النطاق وقمع عنيف.

الهوامش:

(1) Hannah Woolley، (رفيق المرأة اللطيفة، أو دليل الأنثى: النص الكامل لعام 1675).

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع السابق.

(5) المرجع السابق.

(6) المرجع السابق.

(7) Roger Thompson، (الجنس في مِدلسكس: الأعراف الشعبية في إقليم ماساشوستس، 1649–1699، 1989).

(8) Woolley، (رفيق المرأة اللطيفة).

(9) يُنظر Barbara Ehrenreich، (الرقص في الشوارع: تاريخ المرح الجماعي، 2007).

(10) Keith Thomas، (مكان الضحك في انكلترا تيودُر وستيوارت، ملحق التايمز الأدبيّ، 1977).

(11) عبارة من Thomas، (مكان الضحك).

(12) Woolley، (رفيق المرأة اللطيفة).

(13) Emily Cockayne، (الصخب: القذارة، والضجيج والرائحة الكريهة في انكلترا 1600–1770، 2007).

(14) المرجع السابق.

(15) المرجع السابق.

(16) المرجع السابق.

(17) Woolley، (رفيق المرأة اللطيفة).

(18) المرجع السابق.

(19) Richard Cullen Rath، (كيف بدت بداية أمريكا، 2003).

(20) المرجع السابق.

(21) Ehrenreich، (الرقص في الشوارع).

(22) Woolley، (رفيق المرأة اللطيفة).

(23) المرجع السابق.

(24) Robert Darnton، (مذبحة القطط الكبرى وأحداث أخرى في التّاريخ الثقافي الفرنسيّ، 1984).

(25) E.P. Thompson، (العادات المشتركة، 1993).

القسم الرّابع

السلطة والثورة



الفصل السَّادس عشر

المستعمرون

كانت السفينة (مغامرة البحر) في أواخر يوليو من عام 1609 تمخر عباب المحيط الأطلسي، وعلى وشك أن تنهي رحلتها الأولى عبر المحيط حين واجهتها عاصفة عنيفة ومدمرة. تلك الحكاية التي يعتقد أنها ألهمت شكسبير بعد ذلك ليكتب مسرحية (العاصفة). كانت (مغامرة البحر) قد انطلقت قبل شهر من الحادثة مع ثماني سفن أخرى من بِلِمُوث في إنكلترا متجهة إلى جِيمس تاون في ولاية فرجِينيا، تنقل إمداداتٍ وأفراداً، حيث إحدى أوائل المستعمرات الإنكليزية في أمريكا تتضور جوعاً بطيئاً مما سيؤدي إلى هلاكها. وصف وِلِيَم ستراتشي، أحد من كانوا على متنها الحالة بعد بضعة

أيام فقط من إبحارها: «بدأت الرِّيح تصدر صفيراً وأزيزاً على نحو غير عادي»:

بدأت العاصفة المروعة تضرب من جهة الشَّمال الشرقيّ، تتصاعد، وصوتها يدويّ بين حين وآخر، تحتدم لساعات ثم تضعف، ولكنها في الأخير أطفأت كل ضوءٍ قادم من السماء وتحولت إلى جحيم من الظلمة الحالكة... واستمرت العاصفة تضرب لأربع وعشرين ساعة بلا هوادة، ولا يسعني تخيل أن ثمة شيئاً أكثر من هذه الشدة. في ذلك الوقت، لم تكن العاصفة أكثر ترويعاً فحسب، بل أكثر ثباتاً. تصب جحيماً فوق جحيم... اختفى صراخنا وسط الرياح، واختفى صوت الرياح مع زمجرة الرعد. كنا نصلي في قلوبنا وعلى شفاهنا، ولكنها ضاعت مع صيحات المرشدين: لا شيء يُسمع يمكن أن يجلب الراحة، لا شيء يُرى يبعث على الأمل[1].

كانت السفن غير قادرة على التواصل مع بعضها بعضاً بالوسائل المعتادة مثل الفوانيس والأعلام، أو حتى بالصراخ أو الأبواق، وتباعدت عن بعضها بعضاً سريعاً. انجرفت (مغامرة البحر) وعلى متنها مائة وخمسون راكباً من الرجال والنساء والأطفال إلى جزيرة من جزر برمودا غير المأهولة. كانوا على قيد الحياة، ولكن كما يصف وِلِيَم ستراتشي، هم بعيدون عن العثور على تلك الجنة الاستوائية ومقذوفون الآن على شواطئها في مكان «خطير ولعين».

مكان ذو أصوات غريبة تنذر بشؤم: «مثل العواصف، والرعود، وأشياء أخرى مخيفة تُرى وتُسمع، ولهذا كان يطلق على هذا المكان جزر الشياطين»[2].

مع ذلك،كان الخطر الأكثر تهديداً من المطر والرعد، هو خطر الفوضى؛ فسرعان ما تصاعد جدال بعض الناجين بأن قائدي الحملة السير تومَاس غِتس والسير جورج سومرز فقدا سلطاتهما مع تحطم السفينة، و«لا يتحكمان بأي شخص»[3]. والحقيقة البسيطة أن أياً من القائدين لا يملك أي وسيلة عسكرية لفرض سلطته. مع ذلك، كان لدى غِتس فكرة استخدام جرس (مغامرة البحر)؛ ففي كل صباح ومساء «عندما يرن الجرس، يحضر الجميع للصلاة العامة ويُنادى على الأسماء لمعرفة المتغيبين، وأولئك الذين لم يستجيبوا «يعاقبون على نحو واف»[4]. وكما قال المؤرخ ريتشارد راث «كانت حاجة غِتس الملحة في الأرض الخالية من الكنائس أو المحاكم، هو جرس السفينة المحطمة، إذ كان يستدعي الجميع بصوت مسموع». جلب صوت الجرس شعوراً بالنظام والألفة، وخلق روابط معنوية بين الأسر المختلفة، وأنشأ مصدراً ونطاقاً جغرافياً للسُلطة على ظهر الجزيرة[5]. وعندما تمكنت الأسر في وقت لاحق بعد أشهر من مغادرة برمودا والنزول في جِيمس تاون، كان أول ما قام به المُتَصَرّف غِتس هو التوجه مباشرة إلى الكنيسة وإطلاق أمر بقرع الجرس[6].

لقد تعلمنا كيف أن الأجراس قرعت منذ آلاف السنين في الصين والهند والشرق الأوسط وجميع أنحاء أوروبا لاستدعاء الناس للصلاة وإبعاد الأرواح الشريرة. ولكن في عام 1609 أصبح صوت الجرس جزءاً من قصة أخرى: وهي قصة الاستعمار. لقد ساعد الجرس أقوى الدول في العالم على التغلب على المشهد الصوتيّ الغريب، وخلق نظاماً مما كانوا يعتقدون أنه فوضى، ورسم حدود الدول، وفي الوقت ذاته بين الإمبراطوريات. كان الجرس سلاحاً واحداً بسيطاً فقط من أسلحة المستعمرين الكثيرة. ومنها أيضاً الطبول والأبواق والمزامير، والبنادق بطبيعة الحال. قامت الجيوش والسفن المسلحة- بنيرانها القاتلة- بجميع الأعمال القذرة للغزو، مع ذلك كانت أصوات الاستعمار مسيطرة أيضاً. لم تكن بنادق المستوطنين قاتلة فحسب، بل مزعجة للغاية، مخيفة جداً لأولئك الذين لم يعرفوها من قبل. وساعد ضجيج البنادق مع الأجراس والطبول وأبواق المستعمرين على حكم الناس الذين احتلت أراضيهم، وعلى غرس الانضباط بين المجتمعات الجديدة التي كونوها. في الواقع، أثبت الصوت دائماً في أماكن مثل أمريكا وفي وقت لاحق في أستراليا أنه أفضل طريقة لجعل الناس يشعرون بوجود السلطة، وفي كثير من الأحيان الخشية منها.

حققت هذه الطريقة أهدافها في العالم القديم، إذ عمل الجهاز الإداري للدولة القومية في القرنين السَّادس عشر والسَّابع عشر

بنشاط لتوسيع نطاق تأثيره السياسي، من ديوان الحُكم في المركز إلى أقصى الضواحي. أسرة هابسبورغ من فيينا، وأسرة البوربونى في فيرساي، والسلاطين العثمانيين في إسطنبول، وأباطرة المغول في الهند: أرادت كل هذه السلالات ليس فقط بسط نفوذهم البيروقراطي لإدارة جميع أنحاء أراضيهم، ولكن أيضاً نشر سلطتهم- الحق الإلهي في الحكم- ليشهدها جميع رعاياهم كل يوم. وكان بناء الهوية الوطنية على هذا الأساس بتشجيع أو مداهنة شعور الناس عاطفياً بالانتماء بعروض السلطة الحاكمة الرمزية: العظمة، والمهرجانات الرائعة، والصور المرسومة، والاحتفالات والمواكب والأزياء. لكن الرمزية لم تكن دائماً مرئية. وفي كل أبرشية فإن الولاء قد يغرس شفوياً، بالخطب على المنبر.

وصلت السلطة الملكية إلى كل مدينة وقرية أيضاً بصوت بوق البريد. كان يعتبر أداة منظمة بعناية لأكثر من حاسة. ينشر رموزاً دقيقة من الإشارات تعلن وصول أنواع مختلفة من البريد: البريد السريع، والعادي، والمحلي، والطرود، فضلاً عن نداءات مختلفة عن وصول أو مغادرة حاملي وعربات البريد، أو إشارات استغاثة. وهناك نداءات خاصة تنبه المحطات المتغيرة بعدد العربات والخيول المطلوبة[7]. كان البوق أداة رومانسية كما وصفه أحد العاملين في البريد النمساوي في وقت لاحق:

> يسمع صوت بوق البريد في الشوارع الضيقة وعبر السهول الواسعة، وفي القرى وأزقة المدن، وعلى أبواب القلاع وفوق والأديرة، وفي قيعان الوديان. كان صداه معروفاً في كل مكان، ويسمعه الناس في كل مكان بسرور. صوته يلامس نياط القلب، ويوقظ بسحره كل المشاعر من الأمل والخوف والشوق والحنين إلى الوطن[8].

لقد حفز بوق البريد أيضاً في جميع الذين سمعوه الاحترام البدهي لإرادة السُلطة البعيدة التي تعلن من خلاله عن نفسها بصوت مسموع. كان صوته بالمعنى الحقيقي، صوت الحُكم، وفكرة وجود عالم من السلام والنظام، وطريقة لوضع العلامات على الأرض.

كان من المنطقي في العالم الجديد جلب مثل هذه التقاليد للمساعدة في الحفاظ على تماسك المستوطنات الاستعمارية المتداعية في أماكن مثل جِيمس تاون في ولاية فرجِنيا، أو حتى في ماساشوستس وكونيتيكت على الساحل. عندما قدِم المستوطنون الأوائل إلى جِيمس تاون عام 1607، قبل عامين من إبحار (مغامرة البحر) كانوا يستخدمون الأبواق بصوت عالٍ. يعلنون بطريقة أو بأخرى- بل يشرعون- احتلال الأرض بوصفها مستعمرة ومُلكاً[9]. وقرعوا الأجراس لاحقاً لحشد القوات وكذلك للدعوة إلى التجمعات أو دعوة الناس إلى اجتماع البلدة. وإذا تعثر استخدام

الأبواق يستخدمون الطبول أو القواقع. كما أنهم يطلقون وابلاً من الطلقات النارية والمدافع حين يموت شخص بارز في المجتمع. قال ريتشارد راث، بدأنا الآن نجد مصطلح «على مدى السَّمع» مستخدماً في المطبوعات. يرسم حدود المجتمع الاستعماري، مثلما كانت أجراس الكنيسة تحدد حدود الأبرشية لفترة طويلة. مع ذلك، كانت البنادق والمدافع أعلى صوتاً من الأجراس: مدت مساحة سلطة النظام المدني، ولا ينقل صوتها إرادة حاكم المستعمرة أينما سُمعت فحسب، بل أيضاً القوة والحق الإلهي لمُلك ثلاثة آلاف ميل أو أبعد من ذلك[10].

يحب المستعمرون غالباً تصور وطنهم الجديد بوصفه أرضاً خالية، ولكنهم لم يكونوا بالطبع أول من عاش في هذه الأرض. كانت منطقة جِيمس تاون تعود لشَعْب بواهتان. وقد أبعد إلى الساحل، فانتقل المستعمرون إلى أراضي قبائل الإِرُكواس، وألغونكوين، وهيرُن وجماعات أخرى من سكان أمريكا الأصليين. كانت إحدى السمات البارزة للعلاقة المتوترة بين هؤلاء السكان القاطنين في هذه المنطقة والوافدين الأوروبيين الجدد هو كيف يصفون بعضها بالصوت بطريقة مختلفة جداً. خذ على سبيل المثال، حكاية مَري رُلندسِن المروعة التي قبضت عليها قبيلة ناراگنسِت في 1675 لوقت قصير. وصفت في وقت لاحق كيف قامت جماعة من «أشباه الشياطين، وهم يضجّون، ويغنون، ويصرخون، ويهينون»

بسحبها هي وأطفالها. كانت ليلة الأسرِ الأولى مرعبة:

> آهٍ، مع ضجيج، وغناء، ورقص، وصراخ تلك المخلوقات السوداء في الليل، بدا المكان مثل الجحيم الحقيقي...

وبعد مدة، سمعت رُلندسِن مجموعة من السكان الأصليين يقتربون:

> آهٍ، أصوات فظيعة وهرج ومرج! أصواتهم تتعالى نحو ميل قبل وصولهم إلينا. وكأن هذه الأصوات تقول كم دمروا في طريقهم وهم قادمون.

كانت هذه الأصوات مخيفة. مع ذلك، وحتى بعد موت أحد أطفالها، كانت حريصة على قول حكايتها لتثبت إيمانها وتشبثها بالحياة:

> كنت أفكر بعقلي وبكل حواسي في قدرة الله العظيمة على حفظي. وفي هذا الوقت العصيب لم أستخدم الوسائل الشريرة والعنيفة لإنهاء هذه الظروف في حياتي البائسة[11].

كانت مؤمنة. في حين كان خاطفوها، كما وصفهم أحد زملائها المستعمرين «جهنميين»[12]. كانت لغة السكان الأصليين وصلواتهم وأغانيهم: مختزلة لدى مِري رُلندسِن وزملائها المستعمرين إلى

«ضجيج كريه» أو بمعنى «العويل». وعلى الرغم من أنها لم تكن بلا معنى تماماً في الواقع: فإن هذه الأصوات بالنسبة للأوروبيين المسيحيين كانت أصواتاً «جهنمية» غير مألوفة مقياساً حيّاً لهمجية السكان الأصليين ووحشيتهم.

كان لدى السكان الأصليين مع ذلك وجهة نظر معقدة خاصة بهم. كان أغلبهم يعتقدون أن الصوت مليء بذاته بالحياة. فعندما يُسمع صوت الرعد، تعزى له هوية صوتية خاصة. وتوسعاً يُعد الصمت بوصفه سمة إنسانية بمنزلة فقدان للذات. هذا السبب الذي جعل قبائل الإِرُكواس تستمر في غناء القبيلة «أغنية الموت» حتى تحت التعذيب طالما يمكنهم التحمل. إذا كنت تستطيع أن تفعل ذلك وتسيطر على صوتك، وتتجنب الآهات والنشيج اللاإرادي من الآلام الفظيعة، فإنك ستظل متماسكاً، حتى لو مت في النهاية. دفع هذا الفكر نفسه الشامانيين الأمريكيين الأصليين إلى الاستمرار بقرع الطبول والغناء: هذا ما أغرى الطيور أو الأسماك أو الحيوانات تجاههم. وكلما أسكت أصواتهم المبشرون المسيحيون، زعم الشامانيون أن صيدهم لم يحالفه الحظ.

كانت الحياة الاستعمارية في أمريكا تحمل فكرة الصراع من أجل التفوق الذي يحدد الصوت بوصفه سلاحاً هجومياً وشيئاً ثميناً ينبغي حمايته. يعتقد المستعمرون أن الضجيج الذي يطلقونه، مثل أصوات الآلة، مثل «صواعق الرعد» تهدم كل ما يقف في

طريقها[14]. لذا قد يكون ضجيج السكان الأصليين الشيطاني العنيف مضاداً للأصوات السماوية المرتبة، والمتحكم بها، كما شرح وِلِيَم ستراتشي، ويعني أن القوة القاتلة لم تكن مطلوبة دائماً: «إن ضجيج طبولنا وأبواقنا الحاد، والقانون العظيم، يخيفهم، لذا فزعوا من سماعه لما يحمل لهم من الخطر»[15].

لم يكن السكان الأصليون من ناحية أخرى خائفين دائماً. كانوا عادة يستمعون بعناية. بل ثمة شيء مثل القطع المخروطي كآلة تسجيل يبدو وكأنه أبراج تنصت، وضعته قبائل تشيسابِك ربما لالتقاط صوت المستعمرين وهم يسرقون محصول الذرة. وفي الجنوب اكتشف وِلِيَم ستراتشي لدى قبائل بوهُاتن شبكات اتصالات شبيهة بالطبول الأفريقية الناطقة التي تحدثنا عنها في الفصل الثَّاني. وما يصل إلى خمسين حارساً يتناوبون على الصراخ كل نصف ساعة، كل حارس آخر يطلب منه الإجابة مرة أخرى[16].

من الواضح أن مختلف القبائل الأمريكية الأصلية كانت قادرة على استخدام الصوت جيداً، ولكن في النهاية كانوا مغلوبين ببساطة بعدد الأسلحة. وتغيرت لغاتهم، وأغانيهم، وعلاقتهم الوثيقة مع الأصوات الطبيعية من حولهم: كل هذا، إن لم يكن التدمير قد طاله، فقد دُفع الى أطراف الحياة الأمريكية بالأصوات الأوروبية الجديدة لأولئك الذين انتصروا عليهم.

أكانت هذه هي سمة أساسية من سمات الاستعمار في القرن

السَّابع عشر ذلك الحين- أولئك الذين لا يحتاجون إلى احتلال أراضٍ أخرى بقدر حاجتهم إلى إسكات الأصوات الغريبة المقلقة التي وجدت هناك، أو على الأقل ترويضها؟ على سبيل المثال، كيف حدث ذلك بعد 200 عام آخر في جزء آخر تماماً من العالم؟

عندما وصل الأوروبيون إلى أستراليا أول مرة بدت مثل أمريكا، لم تكن خالية من السكان. وعدّ كثير من المستوطنين والمستكشفين الجدد السكان الأصليين مجرد جزء محير آخر من الطبيعة البرية. عندما اكتشف الانكليزي جون أُكسلي مجاري الأنهار الشرقية في 1817-1818، أصابته المناطق المحيطة الغريبة بكثير من الحيرة:

> كان من المستحيل تخيل منطقة أكثر وحشةً من هذه. والحيرة التي كنا عليها عند عبورنا، باحثين عن الماء، أضيفت إلى مشاعر الحزن التي أثارها صمت هذه الأرض القفر وعزلتها[17].

كانت الأصوات الوحيدة التي كسرت هذا الصمت الحزين أصوات الرياح وتساقط أغصانِ الفروع على الأرض و«الكلاب السائبة». يقول أُكسلي: «كان عواؤها متواصلاً ليلاً ونهاراً»[18].

كان الداخل الأسترالي بالنسبة لهذا الرجل الإنكليزي أرضاً جرداء، وخطرة وبالية، على العكس من الأصوات والإيقاعات المنسقة في يوركشاير المدينة المزدحمة التي ولد فيها، أو البحرية الملكية التي خدم فيها سنواتٍ متعددة. في هذا المكان الذي يبتعد

عشرة آلاف ميل عن أوروبا، ويجعل الرومانسيين فرحين إعجاباً بنوعية راقية من الطبيعة؛ هنا في المناطق النائية، كانت ردة فعل جون أُكسلي «الرعب والاكتئاب»[19]. ولم يكن وحيداً في هذا الشعور، حيث نكص مستكشفون آخرون عن مناطق إما لكونها صامتة كالقبور أو مضطربة بعنف فقط من عواء الكلاب البرية أو زعيق طيور تبدو «كشياطين برّية».

أما في حكايات وصف المستكشفين للسكان الأصليين، فقد ظهروا إما صامتين، فقط لإظهار دهائهم وغدرهم الخفي، أو على العكس، همجيين يثرثرون، ويطلقون «صرخات وهمهمات»، و«صيحات رهيبة»، و«زعيقاً بشعاً» أو «صرخات مدَّوية ومتنافرة»[20].

كررت لغة المستعمرين هذه الأوصاف تقريباً كلمة بكلمة عن سكان أمريكا الأصليين، وفي وصفها لأصوات سكان أستراليا الأصليين كأصوات حيوانية أو شيطانية. وأُعلن عن المبدأ نفسه: «هؤلاء الناس كانوا ببساطة همجاً، ولذا يسقط أي ادِّعاء أخلاقي بالأرض».

بدا أن هذه الأرض الجديدة تحتاج في نظر المستكشفين في القرن التَّاسع عشر، إلى أن تمتلئ بأصوات أكثر ألفة وراحة من أصوات الوطن. كتب أُكسلي: «بالتأكيد، في يوم من الأيام، سُتغطى الأراضي الزراعية الرئيسة بحيوانات الرعي، ويسمع ثغاء الأغنام وخوار

البقر، في حين ستملأ المناطق القفراء المهجورة بصوت دندنة العمل وغباره»[22].

في غضون ذلك، كما هو الحال في أمريكا، كان لا بد من أن يكون الشعور بالوجود الاستعماري قوياً. وكانت الطريقة الوحيدة لتحقيقه بصوت المدفعية. كان إطلاق النار، على سبيل المثال، دائماً جيداً للحفاظ على نظام السكان الأصليين. كتب المستكشف توماس مِتشيل في عام 1839: «عند إطلاق الرصاص من المسدس المزودج... يشعرون بالكثير من الرعب، وبعد وقت قصير يتراجعون»[23]. وإذا ثبت أن المسدس غير فعال في التخويف، كانت ثمة ذخيرة صوتية أخرى: الأسهم النارية، والمزامير، والأبواق الناطقة، والنواقيس[24]. أفضل طريقة لإصدار الصوت المزعج عادة- أو حتى إسكاته- كان رد فعل سريع ساحق ومخيف.

عندما يتعلق الأمر بالصوت يبدو أن المستعمِرين والمستعمَرين لديهم أشياء مشتركة للاعتراف بها. نظر كل من البروتستانت والسكان الأصليين، على سبيل المثال، إلى الصوت على أنه ذو قوة كبيرة ولكنها لا تُرى. خذ الرعد مثلاً: أهو صوت للإله أم روحٌ للحيوان؟ لم تكن أي من الإجابتين أكثر عقلانية. مع ذلك كان الاستعمار بحاجة لتبرير نفسه وأن يصف السكان الأصليين بأنهم مختلفون تماماً، وهمجيون، ووحشيون، وغير عقلانيين. وكان الصوت متواطئاً في هذه العملية المريبة، وملائماً لما سمعه الوافدون

الجدد في أمريكا وأستراليا كونه بدائياً ومهدداً. جُمعت لغات معقدة وتقاليد موسيقية متنوعة ووصمت كونها «شفهية» بدائية عديمة الشكل، وتتناقض بالسلب مع المستوطنين الذين يعرفون القراءة والكتابة في الأساس. ومثلما أعطت القوانين والإعلانات المكتوبة المستعمرات بعضاً من شعور الشرعية والديمومة، كذلك فعل أيضاً قرع الطبول الشعائري، وإطلاق النار من البنادق، ونفخ الأبواق ورنين الأجراس. كانت درساً عملياً في قوة الصوت السياسية في فجر العصر الحديث، الأمر الذي طُبق ليس فقط على العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر، ولكن أيضاً، كما يجب أن نعلم، في العلاقة بين الأغنياء والفقراء.

الهوامش:

(1) William Strache، (قصة التحطم والنجاة الحقيقة من السير تومَس غِتس في جزر برمودا: مجيئه إلى ولاية فرجِنيا، وحالة المستعمرة أثناء، وبعد، حكم لورد لا وارِ، 15 يوليو 1610، الجزء السَّابع، 1625).

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع السابق.

(5) Rath، (كيف بدت بداية أمريكا، 2003).

(6) Strache، (القصة الحقيقة).

(7) R. Murray Schafer، (المشهد الصوتيّ، بيئتنا الصوتية وتناغم العالم، 1994).

(8) المرجع السابق.

(9) Rath، (كيف بدت بداية أمريكا).

(10) المرجع السابق.

(11) Mary Rowlandson، (قصة الأسر والمعاناة والإفراج للسيدة مَري رُلندسِن، 1856).

(12) Rath، (كيف بدت بداية أمريكا).

(13) المرجع السابق.

(14) المرجع السابق.

(15) عبارة من المرجع السابق.

(16) المرجع السابق.

(17) John Oxley، (يوميات حملتي نيوساوث وِلز، بقرار من الحكومة البريطانية في سنوات 1817–1818).

(18) المرجع السابق. ويُنظر أيضاً Diane Collins، (الرحلات الصوتية: التنقيب والبحث عن تاريخ أستراليا الشفهي، الدراسات التّاريخية الاسترالية، 2006).

(19) Collins، (الرحلات الصوتية).

(20) المرجع السابق.

(21) المرجع السابق.

(22) المرجع السابق.

(23) Major T. L. Mitchell، (ثلاث بعثات إلى داخل أستراليا الشرقيّ، مع وصف لآخر منطقة مستكشفة في أستراليا فِلِكس والمستعمرة الحالية نيوساوث وِلز، المجلد الأول، 1839).

(24) Collins، (الرحلات الصوتية).



الفصل السَّابع عشر

التَّقييد

كان يُنظر في القرن الثَّامن عشر إلى عاصمة أُسكُتلندا إدنبرة على أنها واحدة من أكثر المدن إثارة في أوروبا، كما أنها من أسوأ الأماكن للعيش؛ فهي مدينة مكتظة، وقذرة، وصاخبة.

كان الكابتن إدوارد توبهام، ضابط الجيش الإنگليزي المتمركز في إدنبرة في سبعينيات القرن الثَّامن عشر، يمشي كثيراً في الشارع الرئيس متجهاً إلى القلعة في الأعلى، متعجباً من المعمار الاستثنائي في كل مكان حوله، خصوصاً تلك المساكن المرتفعة المبنية من الجرانيت الرمادي على جانبي الشارع: وكتب رسالة عام 1775 يقول فيها: «إن أسلوب البناء مشابه في كثير منه لأسلوب الفرنسيين:

المنازل مرتفعة بشكل عام؛ إذ يرتفع بعضها إلى اثني عشر طابقاً، ويبلغ أحد المباني ثلاثة عشر طابقاً»[1]. وبين هذه المساكن المرتفعة المستقيمة، عدد لا يحصى من الممرات الضيقة المظلمة أو الأزقة، تُسمى «الردوب» (أو الأحباس) (wynds). بعضها يدخل بعمق بشكل كبير في المنحدرات الحادة على جانبي الشارع الرئيس. وكما وصفها أحد المؤرخين: «يمتد كثير من المنازل في قسمها الخلفيّ إلى الأسفل، مما يكون طوابق إضافية خفية، أو أنفاقاً «مثل تجاويف الكهوف في منحدر التل»[2]. وكلما ازداد عدد السكان، توسعت المباني على الشارع أو على جانبي المنحدرات المغلقة، وأصبحت النتيجة كما جاءت بعبارة روبرت لويس ستِفنسُن[*]: «جعلت الممرات والتجاويف المعقدة من إدنبرة مدينة مختلفة عن أي مدينة في العالم، مثل جحور الأرانب»[3]. كانت المشاهد الصوتية في مركز المدينة أكثر ضجيجاً من مركز أي مدينة أخرى في القرن الثَّامن عشر.

كانت المشكلة تكمن في عدم قدرة المدينة على التوسع، إذ كان الناس يتجمعون على مدى قرون على مقربة من القلعة للحماية. بعد معركة كالدن وقمع التمرد اليعقوبي[**] عام 1746 زال التهديد بالحرب. ولكن لا تزال إدنبرة محاطة بشكل سيئ بالجدران

(*) روائيّ وشاعر وكاتب أُسكتلندِيّ، متخصص في أدب الرحلات. (المترجم)

(**) ثورة في بريطانيا العظمى وإيرلندا بين عامي 1688–1746، تطالب بعودة حكم جِيمس الثَّاني ملك إنكلترا. (المترجم)

القديمة المحصنة فضلاً عن جغرافيتها الطبيعية.لم يكن ثمة خيار آخر لسكانها- الأغنياء والفقراء ومتوسطي الحال- إلَّا العيش متراصين بجانب بعضهم بعضاً. يقول الكابتن توبهام: «ليس عندي أدنى شك في أن عدد الساكنين على جانبي الشارع الرئيس في إدنبرة يفوق عدد سكان أي شارع آخر في أوروبا». ومع حلول القرن التَّاسع عشر حدث تغيير جذري: أصبح للأسر الثرية في إدنبرة منطقة خاصة وجميلة وهادئة للسكن، فأداروا ظهورهم- وأغلقوا أبوابهم- ضد ضجيج وقذارة أولئك الأقل حظاً. ولكن حتى ذلك الحين، كان الناس الأغنياء والفقراء، والصغار والكبار، والمحترمون والماجنون يعيشون يومياً جنباً إلى جنب في مساكن ومنحدرات وأزقة إدنبرة القديمة.

وهنا أريد أن أسأل: كيف كان الصوت في حياتهم؟ كيف شكلت هذه الظروف المعيشية الملتبسة غير العادية الأصوات في منازل إدنبرة وشوارعها؟ وما هو موقف سكانها من الضجيج والخصوصية في القرن الثَّامن عشر؟

قدم لنا أحد المساكن على الجانب الشَّمالي من شارع إدنبرة الرئيس بعض المؤشرات المفيدة. يسمى «ناحية گلادستُن»(*)، وقد استعاد الصندوق الوطني لأُسكُتلندا هذا المبنى رسمياً ويمكن

(*) اسم «ناحية گلادستُن» مربك إلى حد ما عند النطق به، في أُسكُتلندا كلمة «سكن» تدل على الناحية التحتية، في حين أن المبنى نفسه هو «الناحية». جاءت كلمة «گلادستُن» من اسم عائلة تجارية ثرية كانت أول من ملكها. (المؤلف)

زيارته اليوم، وتستطيع الدخول إليه عبر متجر في الطابق الأرضي. في الواقع لدى العديد من المساكن مثل «ناحية گلادستُن» متاجر مماثلة تحت ممراتٍ مكونة من طابق واحد ومواجهة للشارع. في الجزء الخلفيّ من المتجر ثمة سلم حجري حلزوني يأخذك إلى الطوابق الأخرى، كما يصف الكابتن توبهام ذلك بقوله:

> تقسم المباني بجدران سميكة للغاية إلى منازل كبيرة تسمى ناحية، ويسمى كل طابق في الناحية منزلاً. كل ناحية لها سلم مشترك... ودائماً ما يكون هذا السلم قذراً، ومظلماً وضيقاً جداً بشكل عام... إذ يضم كل منزل أسرة، وبما أن الناحية كبيرة جداً فإنها تضم كثيراً من الأسر...[4].

في ناحية گلادستُن ستة طوابق، كان يعيش فيها أيام توبهام ست أسر في وقت واحد على الأقل. كان من تمام الذَّوق في لندن العيش في الطابق الأول، لذا يتوجب على المستأجرين الفقراء العيش في الطوابق الأعلى[5]. مع ذلك يقول لنا توبهام إن «الطوابق العليا في مساكن إدنبرة يقطنها أكثر الناس تهذيباً»[6]. مع ذلك يوجد الكثير من الاختلاف في هذه الحالة. ففي القرن السَّابع عشر، اختار أحد ملاك المساكن الأصليين تومَاس وبِسي گلادستنس العيش في الطابق الثَّالث: حيث الجمال إلى حدٍ ما، والمساحة المريحة، والأسقف المطلية. كان الطابق الأول في أيام توبهام تستأجره الأسر

الغنية، والتجارية أحياناً. ومن المؤكد أنها كانت أروع المساكن، إذ تحتوي على صالة وغرفتين ومطبخ. كانت غرف الجدران مغطاة بألواح خشبية تعمل بمثابة عازل إضافيّ للصوت. إذا كنت تقف في الطابق الأول، فإنه من الصعب ألَّا ينتابك شعور بأن ناحية گلادستُن كانت مساكن متجاورة هادئة وجميلة.

وبينها يسكن الأغنياء نسبياً الطوابق الوسطى المجهزة بشكل مريح؛ امتلأت مساكن الطوابق العليا والسفلى بمستأجرين ذوي موارد أكثر تواضعاً: أحدها لكاهن الكنيسة، والثَّاني لصاحب المتجر، والثَّالث لمسؤول دار البلدية. وفي مسكن آخر قريب تسكن أرملة من طبقة النبلاء في الطابق الثَّاني، وسمَّاك في الطابق الأرضي، وباعة قبعات النساء وصانعو الملابس في الطوابق العليا، والخياطون والحرفيون في الغرف العلوية الصغيرة والأقبية. كانت هذه المنازل الأخرى أكثر تواضعاً، وأكثر ضيقاً، خصوصاً لأولئك في الطابق الأرضي والطوابق السفلية، وأقرب بكثير إلى الضجيج القادم من المتجر والشارع في الواجهة.

ثمة سلم مشترك في الخلف. كان على جميع الساكنين مهما كانت الفروق الاجتماعية المختلفة بينهم استعماله، ويمرون بين بعضهم صعوداً وهبوطاً كل يوم. في حين أن ناحية گلادستُن مبانٍ متواضعة الحجم نسبياً، والعديد منها مكونة من أحد عشر أو اثني عشر طابقاً أو أكثر؛ فقد كان السبب في وصف سلالمها المشتركة

باسم «الشوارع العمودية»؛ لأنها مكتظة دائماً بحركة بشرية[7]. ولم يكن ثمة مهاجع منفصلة للخدم في المبنى كذلك، لذا فمن الممكن تماماً أن أي شخص يعمل لأحد المستأجرين الآخرين الأكثر ثراء أن يجلس للراحة أو يخلد للنوم على السلم؛ ليكون تحت رهن إشارة سيده. وحتى في الداخل، كانت الخصوصية تمثل مشكلة. نجد في مطبخ الطابق الأول سريراً مطوياً ومعلقاً على الحائط يُبسط كل مساء، ربما ليستخدمه طفل أو خادم. ويبدو أن الطبخ والنوم يتعايشان سوياً في هذا المكان.

إذاً كان وراء واجهات هذه المساكن في إدنبرة بنية اجتماعية غير عادية: أناس من طبقات مختلفة يختلطون معاً، ومطلوب منهم التعامل مع جميع أنماط الحياة المختلفة، ويؤدون مهام يومية مختلفة، وبالطبع لديهم مواقف مختلفة تجاه الضجيج الذي يصدر منهم.

تكون الهزة الكبيرة للحواس عندما يخرج القاطنون إلى الخارج في الشارع المزدحم. قبل نزولهم السلم والخروج تحت ضوء النهار: يقوم المستأجرون الأكثر ذكاءً، خصوصاً النساء بوضع أقدامهن في «قباقيب»؛ وهو نوع من الأحذية المرتفعة ترفع أقدامهن وملابسهن بضع بوصات إضافية عن الأرض. ثم يشقون طريقهم ويخرجون إلى الشارع، ويصبح السبب في ارتداء هذه القباقيب واضحاً بسرعة، إذ اعتاد السكان كثيراً المشي فوق الطين والقمامة والنفايات السائلة الآسنة، بما في ذلك مياه الصرف الصحي النتنة

على الأرض.

إذاً، ربما تكون الطبقة الأولى من الضجيج هنا، رنين القباقيب أو قعقعتها على الحصى أثناء مشي الناس إلى أعمالهم[8]. ولكن ثمة الكثير من الطبقات الأخرى للصوت في الشارع الرئيس بوصفه دوامة تعج بالنشاط كما يصف ذلك الكابتن توبهام:

> عندما يقام السوق الأسبوعي فإنهم يعانون، إذ تُعقد الأكشاك، وتسبب إرباكاً يكاد يكون من المستحيل تصوره... بائعات الأعشاب، اللاتي لسن في المكان الأكثر سلامة أو نظافة في العالم، يلقين جذور الخضراوات الفاسدة، وسيقانها، وغيرها[9].

حتى عندما لا يُعقد سوق أسبوعي ثمة لاكن بووث؛ وهي الأكشاك التي تنصب في وسط الشارع؛ لبيع القماش، أو بعض السلع الجديدة التي وصلت إدنبرة والمدن الأوروبية الأخرى من المستعمرات مثل: القهوة، والشاي، وشراب الشوكولاتة، والتبغ. يصيح بائعو الأكشاك، وحشد من الباعة المتنقلين، والباعة المتجولين ومطربو الأغاني الشعبية بصوت عالٍ على بضائعهم، ويتنافسون لجذب الزبائن. في حين يجتمع أناس آخرون لـ«الدردشة». في الواقع، كان الكابتن توبهام مندهشاً من كون اللهجة الأُسكُتلنديّة أقرب للغة الفرنسية منها إلى اللغة الإنكليزية كونها مرحة وصريحة وثرثارة، حتى عندما يكون الحديث بين جنسين مختلفين: «إنهما لا

يجلسان مع بعضهما بعضاً في صمت متجهمي الوجه، وينظران إلى الأرض، ويعضان أظافرهما، مرتبكين ماذا يقولان... إنهما يتعاملان مع بعضهم بعضاً مِنَ النّظْرَة الأولَى»[10]. هذا في حال إن كان في إمكانهما سماع بعضهما من الجلبة الهائلة التي تصدرها العجلات الحديدية للمركبات العابرة على الحصى، وصوت وقع سياط سائسي الحيوانات، وأصوات حيوانات مختلفة: الأغنام والأبقار والخنازير وهي تجر إلى الذبح، أو حتى أصوات دمدمة الدباغين وقعقعتهم من بعيد، والحدادين وصانعي الخمور الذين يعملون في الشوارع الأخرى القريبة.

وعندما يحل الظلام يتضاءل الضجيج في شوارع إدنبرة بشكل كبير، وتغلق المحال في الممرات تحت المساكن المغلقة أبوابها في الثَّامنة مساءً، وفي الساعة العاشرة يدق «الجرس الكبير» بأمر سلطات المدينة للمحافظة على النظام، وحظر التجول ليلاً[12]. كان يقرع الجرس أيضاً بوصفه إشارة ليلية للناس لإلقاء مخلفات الحمام والنفايات المنزلية الأخرى من النافذة إلى الشارع، مع صرخة تحذيرية !Gardey-loo، وهي عبارة من العامية الفرنسية gardez l'eau (انتبه ماء). وكانت الطريقة الوحيدة لأيّ شخص في الأسفل يخشى من أن يرش عليه الماء، هي أن يصرخ لمن في النافذة «لا ترم!»، أو بالأحرى كان يتجنب الخروج في الشوارع من الأساس.

في الواقع، هذا الأمر لا يخص إدنبرة وحدها بل يشمل جميع

أنحاء البلاد، عندما «يُقيد» الناس المحترمون. كان وقت وصفته أماندا فكري بقولها: «لحظة ضرورية تطلق طقوساً للتَحصِين، مع ظهور أصوات أقفال الأبواب الحادة وهي تغلق من الداخل في كل مكان: بالترابيس، والأقفال، والقضبان، والسلاسل الحديدية»[14].

بحلول منتصف القرن الثَّامن عشر، ما عاد ثمة حظر تجول رسمي في معظم البلدات والمدن، إلَّا أن أوقات النوم المبكر دليلٌ على الحشمة، والتجول في الشوارع ليلاً كان سبباً من أسباب الاشتباه: كان من المتعارف عليه أن البغايا واللصوص هم من يبقون في الشارع في الأوقات المتأخرة[15]. كان الهدوء مساوياً للنظام. وسرعان ما أصبحت الأمور في إدنبرة جيدة للكابتن توبهام:

> كل شيء يبدو هادئاً في الحادية عشرة... حتى الحارس لا يُسمع صوته. تسمع بين الحين والآخر في وقت متأخر - أو بالأحرى في وقت مبكر من الصباح- أصوات بعض الأشخاص في الحانات وهم يسلون أنفسهم بتكسير الزجاجات والأكواب. ولكن كل هذا من روح الدعابة، ولا يراه الشرطي أمراً مثيراً للقلق[16].

نحتاج أن ننظر إلى هذه الحكاية المبهجة بتأنٍ، لأنه في هذه الأوقات ليست كل الأمور هادئة: لم يكن الجميع في منازلهم أو تنتابهم روح الدعابة، كان ثمة الكثير من الأشياء تحدث ومن المؤكد

أنها تثير قلق الشرطي. في الواقع، عندما يحين المساء وتهدأ أصوات المدينة، ينتقل المشهد الصوتيّ من إعادة إصدار «صوت مشوش» من الضجيج خلال النهار إلى إعادة إصدار «صوت واضح» كل الوضوح؛ إذ يُسمع كل حفيف ووقع الأقدام، وتصبح صرخة الإنسان واضحةً تماماً، ملمحة إلى وقوع الخطر أو الأذى[17].

أصبحت الفكرة الرئيسه من «التقييد» بين المساكن والأزقة الضيقة في إدنبرة مضللة بعض الشيء، لسبب واحد: كان ثمة الكثير من الناس الكامنين في مساكنهم بالليل لم يكن لديهم باب أمامي في الأساس. خذ قصة جون ماكدونالد، الخادم الذي وصل إلى المدينة طفلاً مشرداً مع أخته الأكبر سنًّا، وأشقائه الثلاثة في أربعينيات القرن الثَّامن عشر. فقد أصبحوا أيتاماً عندما سُحق التمرد اليعقوبي، فساروا على طول الطريق من إينفيرنيس شاير للبحث عن عمل أو التسول، وانتهى بهم المطاف في واحدٍ من هذه المساكن المغلقة، وعثروا على باب في السلالم الخلفية:

> ... اضجعنا على السلالم. في إدنبرة، كما هو الحال في باريس ومدريد، تعيش العديد من الأسر الكبيرة فوق السلم. ويغلقون بابهم، في حين يظل باب الشارع مفتوحاً دائماً[18].

وهم على السلم المشترك يحتمون من البرد قدر استطاعتهم، ولكنهم لم يشعروا بالأمان بالتأكيد:

في ذلك الوقت، كانت ثمة فكرة شائعة بيننا نحن الأطفال الفقراء. بعد التمرد أصبح ثمة عدد كبير من الأطفال المتشردين، ويأتي الأطباء في الليل بحثاً عنهم وهم نيام، ويضعون لاصقاً على أفواههم، ثم يقتلونهم بهدف تشريح أجسادهم. وفي الواقع أعتقد أن هذه الفكرة صحيحة جداً... لذا يمر ليلنا على السلم أو عند الباب، ينام واحد ويبقى الآخرون للحراسة[19].

كان مشهد إدنبرة الصوتيّ في الليل مرعباً جداً للفقراء والمشردين. وإذا كان وصف روبرت لويس ستِفنسُن لهذه الزوايا الخفية دقيقاً، فإنهم كانوا إذاً على حق في إبقاء آذانهم وكذلك عيونهم مفتوحة على الدوام:

تمر تحت أقواس مظلمة وأسفل سلالم وأزقة معتمة... والأرصفة مثقلة بخطوات المشردين... والمتسكعين، وخرّيجي السّجون، وأطفال حفاة شُعث. ونساء قويات ثرثارات... وعدد قليل من رجال الشرطة، وشرذمه كئيبة من رجال متمردين، ورجال منكسرين من علية المجتمع، تظهر عليهم علامات الأيام الخوالي...[20].

لم يكن المحامي وكاتب اليوميات جِيمس بوزويل رجلاً منكسراً، لكنه كان بالتأكيد يجوب تلك الشوارع ليلاً، مُوّرد الخدين، يخدش هدوء الليل والهدوء بأصوات عربدته وفجوره المكتوم:

يوم الأربعاء السَّادس من مارس 1767. كنت ثملاً للغاية وبدلاً من الذهاب إلى المنزل ذهبت إلى منزل منزوٍ في أحد أزقة إدنبرة عند فتاة أعرفها تعيش في مأوى مشترك، كنت مثل البهيمة، نمت معها طوال الليل...

يوم الأربعاء الثَّامن والعشرين من أغسطس 1776، كنت ثملاً، أترنح في الشوارع، والتقيت بفتاة مليحة وبهية، وبغباء غامرت لأضطجع معها على المنحدر الشَّمالي لقلعة التلة....

يوم الخميس السَّابع والعشرين من فبراير 1777، تحت تأثير مفرط من المسكر، فقد شربت كثيراً، ذهبت إلى الشارع أسفل، وأغويت عاهرة كبيرة بدينة، واضطجعت معها على الحجر المقطع في مكان خفي بالقرب من منزل دَيفِد هيوم...[21].

نستطيع أن نتخيل كيف كان صخب بوزويل مع هذه المغامرات. وقد كانت المحاكم الأُسكُتلندِيّة مليئة بالتأكيد بشكاوى الإزعاج الليلي من قتال السكارى أو البغايا اللاتي يبحثن عن المال في الشوارع. وفي الحقيقة ارتفع عدد الشكاوى من الإزعاج الليلي ارتفاعاً مطرداً في جميع أنحاء أوروبا. في كل المدن والبلدات، وفي كل مكان، كانت مساكن الناس متراصة معاً أكثر من قبل، وأصبح هؤلاء الناس يعملون ساعات أطول، ويحتاجون إلى الراحة، وهذا أدى بطبيعة الحال إلى اضطرابات أكثر، إذ أصبحوا أقل احتمالاً، ومع كل اضطراب يزيد السخط.

هذا النوع من الاضطراب الشديد قد يندلع في ظروف الازدحام المثير للجدل: عندما يريد الناس النوم ولكن لا يستطيع معظمهم النوم، قد يُنظر إليه سبباً في الأحداث القاسية التي ظهرت في ثلاثينيات القرن الثّامن عشر في مطبعة مكتظة في شارع سان سِفيرِن في باريس.كان على المتدربين الشباب الذين يعملون هناك النوم في سقائف صغيرة وقذرة في الفناء، في حين ينام سيدهم وزوجته في المبنى الرئيس ذي الطوابق المتعددة. كان من الواضح أن الذي يقوم باكراً في الصباح هم المتدربون. ولكن بعد يوم العمل الشاق لا يستطيع هؤلاء الشباب التعساء من النوم، حيث يبقي سيدهم قططاً، وكما هي عادة القطط، تتجمع ليلاً، وتبدأ بالمواء والضجيج بالقرب من مكان نوم المتدربين.

انتفض المتدربون في النهاية وقرروا الانتقام. وقفز أفضل مقلد لصوت مواء قط سنوري منهم إلى السقف خارج نافذة غرفة نوم سيدهم وزوجته، وبدأ في تقليد صوت المواء. وبعد بضع ليالٍ، أمر سيدهم التخلص من القطط بهدوء، وقال إن عليهم عدم إيذاء القطة الرمادية المفضلة لزوجته. وللأسف، خرجت الأمور عن نطاق السيطرة، وأطلق المتدربون أيديهم بمجزرة طالت كل القطط حول المطبعة، بما في ذلك قطة زوجته: بعضها ضرب حتى الموت. وقطط أخرى تشوهت، ثم نصبت محاكمة ساخرة وشنقت في الساحة بضحك واستهزاء. وأحرقت قطط أخرى بالنيران

-وهو التقليد الفرنسيّ القديم، وعادة ما يكون في مهرجان ماردِ گرى(*)- وتجمعت الحشود وهم يسمعون صوت مواء القطط المثير للشفقة وهي تموت[22].

من الواضح أن الصبر بدأ ينفد. وربما بسهولة قُرئ ما حدث في مذبحة القطط الكبيرة في شارع سان سِفيرِن على أنه نذير شؤم. كانت الطبقة الأرستقراطية والبرجوازية في فرنسا بالقرن الثَّامن عشر متوترة أكثر بسبب تصاعد المشاعر الثورية. حتى في المدن البريطانية، جلب الازدحام وما رافقه من ارتفاع سقف الضجيج في المناطق الحضرية إحساساً جديداً من عدم الارتياح. مثلاً، نجد في يوميات أبناء الطبقة الوسطى اللندنيين، تذمراً شديداً ضد ضجيج «الخدم، والعمال، والفقراء، والباعة المتجولين، والسكارى، والرجال الذين يقاتل بعضهم بعضاً بالعصي». وصورت لوحة وِلِيَم هوگارث الشهيرة «الموسيقي الغاضب» (1741) بوصف دقيق هياج النفوس المبدعة التي تسعى إلى السكينة والهدوء، والتي وجدت بدلاً من ذلك الموسيقيين المتجولين وصياح الباعة في الشوارع خارج نوافذهم[23]. كان الشباب والفقراء في شارع سان سِفيرِن هم من عانوا من آثار الضجيج بِالطّبع. مع ذلك فقد كان أولئك الذين في وضع أفضل يشعرون بشدة أن الفقراء هم دائماً

(*) كرنفال سنوي يقام في العديد من الدول الغربية يوم الثلاثاء الذي يسبق يوم الصوم المسيحي من كل عام، ويجرى في هذا المهرجان ارتداء الملابس المبهرجة والرقص في الشوارع والأكل بشراهة. (المترجم)

المشكلة، وأن المطلوب أن يوضع بينهم مسافة. وبطبيعة الحال، كان الأغنياء أيضاً، في وضعٍ يمكنهم من القيام بشيء حيال ذلك. وبكل بساطة قرروا التحرك.

كانت الفرص ضعيفة جداً في إدنبرة لإنشاء واحات من الهدوء للطبقات المتوسطة على الأرض المحيطة وحول الشارع الرئيس نفسه. وُضع عدد قليل من المنازل المشتركة الجديدة في نهاية الممر المغلق، بعيداً عن الضجيج الأسوأ. وصممت بعض المنازل على جانبي شارع لونماركت لخلق خصوصية وهدوء أكثر، عادة عن طريق ضمان أن لكل منزل غرفتين داخليتين وليست واحدة فقط، مع وضع الكثير من الزجاج، والكثير من الألواح الخشبية، والنسيج، وأسقف الجبس: كل هذه ساعدت في عزل صوت الضجيج وإخماده من الخارج أو من الغرف الأخرى[24]. ولكن هذا كان مجرد ترقيع. جاء التغيير الحاسم مع خطة كشف النقاب عنها في خمسينيات القرن الثَّامن عشر متضمنة إنشاء مدينة جديدة كاملة، كما خطط لها أن تكون «محددة لذوي المراتب العليا والثروة». كان التقدم في البناء بطيئاً؛ فالمال شحيح، وثمة حاجة إلى العديد من الجسور لربطه مع منطقة الشارع الرئيس. ولكن بعد خمسين عاماً، اكتمل المخطط المعماري الجورجي(*) الرائع، وانتقل إليه كل مواطن تقريباً ميسور الحال في إدنبرة من البلدة القديمة[25].

(*) طراز معماري ظهر في الفترة بين عامي 1720– 1840. (المترجم)

كانت المدينة الجديدة جميلة، ومرتبة، ومنظمة، وأنيقة، تعكس الدافع التنويري لخلق «مجتمع مدني جديد»، واستجابة تامة للمذهب «الحسي» الذي ظهر في القرن الثَّامن عشر، الذي يفضل التهذيب والحشمة والرقة على الابتذال والفظاظة[26]. أما المدينة الجديدة فهي ليست بعيدة عن البلدة القديمة جغرافياً فقط؛ وإنما تمثل في هندستها المعمارية نزعة جديدة للخصوصية أيضاً. يقول عنها توبهام: «بُني الجزء الأكبر من المدينة الجديدة وفق الأسلوب الإنكليزي، ويسمون المنازل هنا «بأسماء أصحابها»[27]. تمّ التخلي عن النموذج القديم للمساكن المشتركة ذات السلالم المشتركة، وذهب معه الاختلاط القديم المضطرب بين الطبقات الاجتماعية، وأصبح لكل أسرة الآن منزل بطوابق عدة مكتفية به ذاتياً وباب أمامي خاص بهم.

يقوم سكان المدينة الجديدة بين الحين والآخر بترك منطقتهم وعبور أحد الجسور والعودة إلى البلدة القديمة للعمل أو التسوق. ولكن عندما يفعلون ذلك، فإنهم سيكونون بصفة مشاهدين وليسوا مشاركين في المشهد الصوتيّ القديم الصاخب. فلم يعودوا يكافحون من أجل العيش ليلاً ونهاراً في خضم هذا الضجيج، ولكن فى أغلب الاحتمالات يشاهدون المدينة القديمة مثلما يشاهدها الغريب. قد يلاحظون ربما، أنها أصبحت أقذر من قبل، في حين امتلأت مساكنهم القديمة بأناس من «طبقات

اجتماعية أقل، ثم من أناس أكثر فقراً، حتماً يقطنها سكان معوزون ومتعددون»، كما يقول المؤرخ المعماري چارلز ماكِن[28]. إذا عبروا الجسر مرة أخرى عائدين قبل حلول الظلام، ومشوا بثقة على طول الرصيف الفارغ المُضَاء جيداً في شوارعهم الأنيقة، وأغلقوا بابهم الأمامي بشكل آمن وراءهم، فإنهم ينغمسون في الهدوء الرزين لحصن منزلهم الجديد. كان هذا في الأخير ملاذهم. وكما كتبت إميلي كوكان في كتابها (الصخب): «كان هذا نوعاً من الفضاء يمكن التحكم فيه بالأصوات إلى درجة أكثر من ذي قبل».

لم تكن الأمور بهذه البساطة بطبيعة الحال، كان بعض الساكنين وهم ينعمون بسلام من الضجيج في الداخل معتادين الخارج أكثر، ومن ثمة أصبحوا أكثر تذمّراً[30]. كلما كانت الخلفية أكثر هدوءاً، شُعر بالضجيج المفاجئ وغير المرغوب فيه وكأنه انتهاك. بالتأكيد، لا توجد أي علامات تشير إلى أن الحاجة للشكوى من اعتداء الضجيج وابتذاله الصارخ على جيوب الطبقة المتوسطة الهادئة تناقص في القرن التالي. كما لم يكن يتصور أصحاب منازل المدينة الجديدة في البداية عندما انتقلوا إليها أنها مساحة خاصة جداً. في الواقع، تحولت الغرف والممرات الخافتة إلى مكان أمثل للتنصت، ومن خلالها أزيح الستار عن أسرار حميمة وفضائح جنسية!

الهوامش:

(1) Captain Topham، (الحياة في إدنبره في القرن الثَّامن عشر، مع حكاية الأزياء والتسلية في المجتمع، من «رسائل الكابتن توبهام»، 1899).

(2) Jan-Andrew Henderson، (المدينة تحت الأرض: أسطورة مدينة إدنبره تحت الأرض، 2008).

(3) عبارة من Henderson، (المدينة تحت الأرض).

(4) (الحياة في إدنبره في القرن الثَّامن عشر).

(5) يُنظر Amanda Vickery، (خلف الأبواب المغلقة: في المنزل في إنكلترا الجورجية، 2009).

(6) (الحياة في إدنبره في القرن الثَّامن عشر).

(7) Charles McKean، (التحسين والتحديث اليوميّ في أُسكتلندا التنويرية، من كتاب «تاريخ الحياة اليومية في أُسكتلندا»، 2010).

(8) Henderson، (المدينة تحت الأرض)، Emily Cockayne، (الصخب: القذارة، والضجيج والرائحة الكريهة في إنكلترا 1600–1770، 2007).

(9) (الحياة في إدنبره في القرن الثَّامن عشر).

(10) المرجع السابق.

(11) Elizabeth Foyster، (الشعور الحسي: الروائح والأصوات، واللمس، «تاريخ الحياة اليومية في أُسكتلندا»، 2010»).

(12) المرجع السابق.

(13) Henderson، (المدينة تحت الأرض).

(14) Vickery، (خلف الأبواب المغلقة).

(15) المرجع السابق.

(16) (الحياة في إدنبره في القرن الثَّامن عشر).

(17) R. Murray Schafer، (المشهد الصوتيّ، بيئتنا الصوتية وتناغم العالم، 1994).

(18) John Macdonald، (مذكرات جندي من القرن الثَّامن عشر أجير: رحلات جون ماكدونالد «1745–1779»، 2005).

(19) المرجع السابق.

(20) عبارة من Henderson، (المدينة تحت الأرض).

(21) Hugh M. Milne، (مجلات إدنبره بوزويل«1767–1786»، 2001).

(22) Robert Darnton، (مذبحة القطط الكبرى وأحداث أخرى في التَّاريخ الثقافي الفرنسيّ، 1984).

(23) Cockayne، (الصخب).

(24) McKean، (التحسين والتحديث)، Cockayne، (الصخب).

(25) McKean، (التحسين والتحديث).

(26) Leah Leneman، (المحبة المتنافرة: تجربة الطلاق والانفصال الأُسكُتلندِيّة، «1684–1830»، 1988)، McKean، (التحسين والتحديث).

(27) (الحياة في إدنبره في القرن الثَّامن عشر).

(28) McKean، (التحسين والتحديث).

(29) Cockayne، (الصخب).

(30) المرجع السابق.



الفصل الثَّامن عشر

الخادم والسيد

خرج مالك الأراضي الأُسكُتلنديّ الثري جون لامونت من باب منزله الأمامي الجديد في مدينة إدنبرة الجديدة للمرة الأولى عام 1796. من المؤكد أنه رجل سعيد؛ فقد جرى الانتهاء من إنشاء ساحة شارلُوت السَّابعة للتو. كان منزله من أجمل المنازل على هذا الجانب الأكثر غلاءً من الساحة الأعظم في مناطق عاصمة أُسكُتلندا. وهو في لحظات استمتاع بمنظر الواجهات الأنيقة التي صممها روبرت آدم. وجد لامونت نفسه الآن في منتصف ردهة واسعة بسخاء، تحوي سلماً مركزياً يصل إلى ثلاثة طوابق في الأعلى وكذلك إلى قبو في الأسفل. يتضمن هذا المنزل المستقل ذو الأربعة

طوابق، غرفة طعام وغرفة معيشة كبيرة ورائعة، وردهة، وغرفة نوم رئيسة في الطابق الأرضي، وست غرف نوم أخرى واسعة، بالإضافة إلى غرفة أطفال في الطوابق العلوية. وبعبارة أخرى، أعطاه هذا المنزل مساحة رحبة له ولزوجته هِيلِن، وأطفاله الخمسة جون، أمِليا، نُورمَان، جورجِنا وهِيلِن الزِابِيث. وأعطى هذا المنزل لجون لامونت كثيراً من الفرص لاظهار مكانة عائلته الاجتماعية، وفي الوقت نفسه كان ملاذاً مريحاً وهادئاً وخاصاً للعيش فيه، بعيداً عن عالم الجيران المتطفلين، والمزدحمين، والمزعجين في الخارج.

ولكن هل كان ملاذاً خاصاً حقاً؟ لم يكن مثل هذا المنزل في القرن الثَّامن عشر وأوائل القرن التَّاسع عشر منزلاً خاصاً أو هادئاً أبداً:

> سمعت ضجيجاً في الردهة مثل جلجلة القضبان الحديدية. ذهبت نحو الباب بين غرفة النوم وصالة الاستقبال، وسمعت هسهسة وضجيج آخر، وكأن أشخاصاً في الداخل. نظرت من ثقب المفتاح، ورأيت سيدتي والملازم سُوندرز مستلقيان على أرضية صالة الاستقبال...[1].

كان هذا وصف المربية الأُسكُتلندِيّة الشابة سالي ميكي، التي كانت تعمل في منزل لا يبعد كثيراً عن ساحة شارلُوت. تقول لنا شهادتها: لا يمثل الباب الأمامي وحده أي حاجز للمراقبة

في إدنبرة أو أماكن أخرى. كانت «الأسرة» تمثل في أواخر القرن الثَّامن عشر مجموعة واسعة من الأفراد، لا تشمل فقط الآباء والأمهات والأطفال، ولكن حتى الأقارب المسنين والأخوات غير المتزوجات ومن يسكن معهم بأجر[2]. وبطبيعة الحال، فإن من شبه المؤكد شمولها الخدم. ربما كانت أسر مثل لامونت لديها خمسة أو ستة منهم في منزلهم. لم يكن هؤلاء الناس يعيشون في بيت سيدهم وسيدتهم فقط، بل في كثير من الأحيان يطرقون باب غرفة المعيشة أو يمكثون جيئة وذهاباً أو كليهما. ولذا عندما أصبح منزل الطبقة المتوسطة منزلاً مريحاً يوفر الأمن والخصوصية، والغذاء وأسس الحياة الأسرية السعيدة؛ فقد أصبح أيضاً مكاناً قد ينقلب رأساً على عقب في لحظة، إذا سمع الخادم الكثير مما يقال داخله. كان مكاناً معرضاً للتنصت، وتهامس الإشاعات، والفضائح. وهو المكان الذي كثيراً ما أدى الصوت دوراً في أحداثه المثيرة.

بطبيعة الحال، بذلت جميع الجهود الممكنة لتجنب الصراعات وخلق الخصوصية. ويظهر التصميم الداخلي لمنزل أسرة لامونت في ساحة شارلُوت السَّابعة كيف حاولت منازل الطبقة الوسطى من البداية وبوضوح تجنب العيش المشترك المكتظ الذي كان سمة من سمات المساكن في البلدة القديمة. كان من البداية ثمة تقسيم نموذجي بين الطابقين العلوي والسفلي. هناك رائحة كريهة نتجت من الطبخ، ومع كل الضجيج المرافق من الهسهسة والدق

والتقطيع، وصلصلة الأواني النحاسية أثناء إعداد وجبة، يصبح المكان صاخباً جداً. لذا يكون المطبخ عادة في القبو مع غرفة غسيل الأطباق، لكي لا يعكر صوت العمل بقية أفراد الأسرة سواءً أكان الوقت ليلاً أم نهاراً.

كما كانت غرف نوم الخدم في القبو أيضاً. كان في منزل الساحة السَّابعة غرفة نوم للطباخ، وغرفتا نوم أخرى، بالإضافة إلى ردهة للخدم تعطي مساحة كافية لسرير صغير إضافيّ. ولعل هناك خدماً آخرين استخدموا غرف الجزء العلوي من المنزل بوصفها غرفاً صغيرة للنوم، ولكن هذا ليس هو الوضع المثالي. أشار توماس سيتون في كتابه المنشور عام 1720 «سلوك الخدم لدى الأسر الكبيرة» أنه لا ينبغي للخدم أن يعيشوا في الغرف العلوية الصغيرة، «حتى تتناقص الأمور المرهقة، بدلاً من زيادتها، والضجيج يثير المتاعب»[3]. ينظر سيتون إلى الخدم بأنهم على بعد شعرة من «الشجار فيما بينهم». وهذا يعني أنهم دائماً في خطر من جعل المنزل المحترم «مسرحاً من الارتباك، ومكانا للاضطراب والضجيج» مالم يبقوا ثابتين في أماكنهم، وهو ما كان- مكانياً وكذلك اجتماعياً- «في الأسفل»[4]. مع ذلك فإنهم لن يكونوا بعيدين كل البعد. وضع الرجل المعين من قبل الملك چارلز الثَّاني تنظيم إعادة بناء لندن بعد الحريق الكبير توازناً صحيحاً في تصميم المنزل: على الخدم أن يكونوا بعيدين بما فيه الكفاية عن غرف الترفيه للأسرة

لتجنب تشتيتهم، ولكنهم في الوقت ذاته قريبون بما فيه الكفاية لسماع «نداءاتهم على الأقل»[5].

وكما هو الحال مع أهمية التمييز بين الطابقين العلوي والسفلي، كان الأمر كذلك مع ما يسمى أمام الستار وخلف الستار، أو بين أجزاء المنزل «العامة» و«الخاصة». لذا كان مخطط الطابق الأول في منزل الساحة السَّابعة نموذجياً: غرفة المعيشة التي تمتع الزوار، كبيرة وأنيقة، تأخذ مساحة الجزء الأمامي الكامل من المنزل، وتطل على ساحة شارلُوت، عبر ممر قصير جداً مع سلالم جانبية، وردهة صغيرة أقل رسمية مواجهة لخلف المنزل؛ إذ تقضي أسرة لامونت وربما بعض الأصدقاء المقربين معظم وقتهم: في القراءة، والتطريز وشرب الشاي. على الرغم من أن أغلب الرجال يمقتون «ضجيج يوم الزيارة»، فإن رغبة المرأة في حضور الزوار لتستعرض ذوقها الرفيع كان سمة عصرية من سمات حياة المدينة في أواخر القرن الثَّامن عشر. وكلما استقبل المرء الكثير من الزوار- وبالنتيجة كلما كثر «الحضور»- أصبح من الضروري خلق مساحة خاصة داخل هذا البيت، مكان الانزواء والعزلة[6].

إذاً، إلى أي مدى من العزلة؟ حاولت التصاميم المعمارية أن تحدد بالضبط المسافة التي ينبغي أن تكون بين الخدم والسادة: كانوا يضعون فراشهم في غرفة المعيشة أو خارج باب سيدهم، أو ببساطة عند قدميه. ومن المفترض الآن أن لديهم أماكنهم الخاصة

في الغرف الصغيرة في الأعلى أو القبو. ولكن ثمة الكثير من الأدلة في الكنيسة وسجلات المحاكم تشير إلى أن معظم خدم الأسرة كبار السن ينامون في أَسرّة في غرفهم الخاصة. في حين ينام الآخرون في كل أنحاء المنزل في أَسِرّة مؤقتة في الممرات أو في زاوية إحدى الغرف[7]. كانت هذه الدرجة من القرب من أسيادهم وسيداتهم سمة أساسية في أعمالهم؛ لأنهم بحاجة إلى أن يكونوا قريبين في كل لحظة. والبقاء على مقربة يعني البقاء على مدى السَّمع. كيف يعرف الخادم أن سيده يحتاج نبيذاً أكثر أو قطعاً من الخشب لوضعها في النار مالم يكن في حالة من التنصت[8]. صحيح، كان عليهم أن يكونوا خدماً هادئين، ولكن يجب عليهم أن يكونوا مستمعين جيدين أيضاً. في الواقع، في بعض منازل لندن يمكن أن يستخدم بعض صغار السن من الخدم مثل كلاب الحراسة، يوضعون عمداً بجوار الباب الأمامي بحيث يوقظهم أدنى ضجيج في الخارج[9].

لذا، حين أرادت الأسر إراحة حراسها، كان على الخدم أن يصيخوا السَّمع. كانت الثقة المتبادلة في مثل هذه الظروف هي كل شيء. مع ذلك، كما أظهر لنا علماء الأنثروبولوجيا، أنه في معظم المجتمعات البشرية كانت الثقة والخصوصية في رفقة مربكة. مثلاً، في سبعينيات القرن العشرين، درست گيلين فِلي هارنيك جماعة ساكالافا من مدغشقر، وجدت أنهم يمضون معظم أوقاتهم خارج منازلهم في صحبة الآخرين، إذ رفضوا البقاء خلف الأسوار،

وكانت الأبواب من المحرمات. وخلصت گيلين فيلي هارنيك أن السرية والانعزال في مجتمع ساكالافا يشيران «في أحسن الأحوال إلى عدم وجود الكرم». في الواقع يثير الناس الذين اختاروا لأنفسهم الاختفاء والحفاظ على الهدوء في مساحتهم الخاصة بالتأكيد الشعور بالريبة. وإذا كان ثمة خطر منهم لخيانة المجتمع، فيكون من حق الجميع بقاء آذانهم مفتوحة، وبعبارة أخرى التنصت بوصفه جزءاً من غريزتهم من أجل البقاء[10].

ليس لهم فقط، بل لنا أيضاً؛ إذ يذكرنا اللغوي جون لوك بقوله: إن علينا دائماً أن نتنصت من أجل رفاهية المجتمع. على سبيل المثال، كانت سجلات المحاكم في جميع أنحاء أوروبا أثناء العصور الوسطى مليئة بحالات التنصت؛ وذلك ببساطة لأن الكنيسة كانت تشجع الناس ليراقبوا سلوك الآخرين بوصفه التزاماً أخلاقياً. نحن لا نختلف عنهم اليوم، مع خططنا «لمراقبة الجيران»، أو الاستماع عن أي شيء يبدو عنيفاً قادماً من المنزل المجاور. أما بالنسبة للقرن الثّامن عشر، فقد انتشر مزيد من الجدران والأبواب في المنازل عمَّا كان من قبل، وأصبحت سداً منيعاً في طريق المراقبة السهلة، وأصبحت الأسر التي تعيش وراءها تعتقد أنها تحررت للتحدث بأريحية أكبر، والتصرف بصورة طبيعية، وهم يتآمرون أكثر، ويتغزلون أكثر. وقد ألمح شاهدنا هذا على الحياة الاجتماعية في إدنبرة الكابتن إدوارد توبهام كثيراً في وصفه إلى ولائم العشاء

الخاصة التي كانت رائجة في المدينة الجديدة بقوله:

> ... عندما تنحل قيود الحفل... ترى الناس كما هم في الواقع... وخلال العشاء، الذي يستمر لبعض الوقت، تشرب السيدات الأُسكُتلنديِّات من النبيذ أكثر مما تتحمله الإنكليزيات... وربما إلى حد ما قد ينعش نشاطهن الطبيعيّ[11].

ليس من الصعب أن نتصور أنه مع هذه السهرة الصاخبة، يقف الخدم على الجانب الآخر من الباب يسأل بعضهم بعضاً عمَّا يجري داخل صالة الاستقبال. عندما يكون الناس «مع أنفسهم»، قد يكون من المغري التطفل عليهم لمعرفة السلوك غير اللائق. من يعرف أياً من الطُرف يمكن أن تُسمع، وهل يمكن أن تصبح لاحقاً مادة مغرية للإشاعات؟

تشير الحكايات عن منزل لامونت في ساحة شارلُوت السَّابعة إلى أن سلوكهم كان مثالياً، ولكن في البلاد عموماً ينتهي الأمر بالخدم في كثير من الأحيان شهوداً أمام المحاكم ليشهدوا ضد سيدهم أو سيدتهم في حالات خيانة مزعومة. خذ قصة جون بيرت الحزينة، نقيب البحرية وزوجته الشابة هاريت، التي ظهرت في كَنتربري عام 1778. اتهام جون كان بسيطاً:

> إن هاريت...كانت ومازالت في نزعة شهوانية وفاسقة. وأثناء غياب زوجها السابق ذكره في البحر الأبيض المتوسط،كونت

علاقة حميمة غير لائقة مع العديد من الرجال الغرباء، الذين اعتادوا زيارتها في أوقات مختلفة: جون بارلو، ملازم من فوج الفرسان العاشر... جاء كثيراً لزيارتها...[12].

كان جون بِيرت بعيداً في البحر أغلب وقته، ومن ثمة فإن الأدلة الحاسمة لخيانة زوجته المزعومة جاءت من اثنتين من الخادمات، بما في ذلك الطباخة سوزانا هكستَب. وكما قالت عندما يغيب سيدها يأتي رجال غرباء لزيارة السيدة بِيرت:

... كانوا يأتون حوالي الساعة التَّاسعة مساءً ويبقون حتى الثَّانية عشرة. أحد السادة يسمى الكابتن بارلو... كانت زيارته متكررة جداً إلى السيدة بِيرت السابق ذكرها في النهار، وكذلك في المساء.

قالت سوزانا هكستَب للمحكمة:

... أسمع أصواتاً غريبة كثيراً في المساء في صالة الاستقبال، عندما تكون السيدة بِيرت وحدها مع الكابتن بارلو، أو أيٍّ من السادة الآخرين: ويشتبه... في أن... السيدة بِيرت في حالة خيانة.

في إحدى الليالي، على الرغم من أنه لم يكن ثمة ضجيج، بل صمت مريب يؤكد وجود شيء ما. كانت سوزانا هكستَب على

علم تام بوجود الكابتن بارلو وحده مع سيدتها. وقالت: «لم أسمع أي ضجة أو ضوضاء في غرفة الاستقبال»:

> خرجتُ من المطبخ الذي يفتح على الفناء، لأرى إن كنت أستطيع النظر من... نافذة الصالة. ولكي أعرف ما إذا كانت السيدة بِيرت والكابتن بارلو هناك، نظرت من النافذة... وكانت ثمة شموع فيها...

ثم رأت سوزانا كل شيء.لم يكن ثمة شك لدى سوزانا: بقيت عند النافذة، كما قالت لنحو ثماني أو تسع دقائق.

وكان دليل الخادمة الثَّانية أقل وضوحاً ولكنه دامغ. لم تعمل مِري ستايسي في منزل أسرة بِيرت ولكن في منزل شقيقتها. ومن هنا، قالت للمحكمة: إن السيدة بِيرت تأتي للقاء السيد إرست أو السيد لترِل في غرفة لتناول الطعام في الطابق العلوي؛ إذ تغلق النوافذ، ويبقيان وحدهما في الظلام لمدة ساعة أو نحو ذلك. وصف مِري ما حدث في مناسبات متعددة عندما صعدت السلم، كما قالت «بهدف التنصت»:

> سمعت في إحدى المرات... صوتاً. وبدا لي الأمر كأن السيد أيرست والسيدة بيرت معاً... في خيانة... وفي إحدى الليالي... سمعت في غرفة استقبال السيدة بِيرت، كانت وحدها مع السيد لتريل، تخبره أنه لا يحترمها ولم يعد يأتي إليها كثيراً كما اعتاد أن

يفعل، على الرغم من وعده: قالت له أيضاً... «أنت تستغلني كما يحلو لك»... أو أنها استخدمت كلمات بهذا المعنى...

قُبِلت شهادة الخادمتين في هذه القضية وحصل جون بيرت على الطلاق. وكذلك فعل رجال آخرون في مدن أخرى من شهادات الخدم الكثيرة للعديد من المحاكم عن سماعهم أصوات الخيانة في غرفة النوم أو «الضجيج» القادم من غرفة الاستقبال أثناء غياب سيد المنزل[13].

ما يلفت النظر في كل هذه القصص أن المحامين عادةً يطلبون مشاهدة فعل الخيانة، وكان الاستماع في كثير من الأحيان هو ما أثار شبهات الخدم في البداية وأرشدهم نحو الخطيئة، وبذلك فإنهم كانوا شهود آذان أولاً، وشهود عيان ثانياً.

لا عجب أن سادة أو سيدات المنزل كانوا حريصين، ويشتكون من «الفضول المحموم» للخدم، أو يقرأون في «مجلة المدينة والريف» أن الخدم جواسيس منزليون[14]. حتى بعد قرن من ذلك، كانت النصيحة الأفضل نشرها غير مطمئنة:

إن خدمكم يسترقون السَّمع خلال أبوابكم المؤصدة... ويتناقلون حديثكم الماكر في المطبخ... ويفهمون كل السخرية، وكل الغمز واللمز... يفهمون صمتكم العابس، ولطفكم المتعمد والمصطنع، وغضبكم وكراهيتكم قد يكون واضحاً

لهؤلاء الجواسيس المنزليين كما لو أنكم تلقون السكاكين على بعضكم بعضاً[15].

في الحقيقة، من النادر أن يعطي التنصت قوةً للخدم. نعم، قد ينشرون الإشاعات في ظرف ثواني عن الشخص، وقد يبتزونه أيضاً من أجل بعض المال. ولكن عادة عندما يسمعون أي شيء مخزٍ فإنهم يجدون أنفسهم في وضع صعب. تكون الخادمة عادةً فتاةً صغيرةً ترعى رب المنزل كبير السن. كان عليها أن تختار بين أمرين؛ أحدهما سيضعها في خطر فقدان عملها إذا اختارت بطيش ما يدمر الأسرة بأكملها. كان الصمت المهذب هو الخيار الأفضل أحياناً. في بعض الأحيان لم يكن لها خيار سوى أن تمسك لسانها. كان الرجال في السابق يستخدمون لجاماً يوضع على فم المرأة سليطة اللسان لإسكات أي امرأة تخاطر بنشر أخبار مضرة عن حياتهم الخاصة. وبحلول أواخر القرن الثَّامن عشر كان السادة يشجعون خدمهم على قراءة الكتيبات التَّعليمية التي تطلب منهم «تجنب نقل الحكايات، كونه سلوكاً خبيثاً، ومن ثم يُنال من أولئك الذين يمارسونه»[16]. كان يُنظر إلى الإشاعة منهجياً بوصفها نوعاً من الكلام المثير للسخرية والمشوه للسمعة.

كان لدى أسر الطبقة المتوسطة مثل أسرة لامونت خيار آخر للمساعدة في تبديد أي شعور مزعج من كون الخدم يتنصتون

باستمرار؛ فقد جهزوا منزلهم في ساحة شارلُوت بأحدث التقنيات المعروفة حينئذٍ: مجموعة من أجراس السَحب في كل غرفة، مرتبطة بأسلاك عند أسفل السلم المؤدي إلى الطابق السفلي. بل حتى كان ثمة نوع بدائي من نظام الهاتف، يسمح لأفراد الأسرة التحدث من غرفة إلى أخرى عبر مجموعة من الأنابيب المخفية. وبفضل هذه التقنية، يمكن استدعاء الخدم من المطبخ أو القبو إلى غرفة الاستقبال في الطابق الأول أو حتى غرفة النوم في الطابق الثَّاني بسرعة وبعدد قليل من الكلمات. كان في غرفة الطعام جهاز منزلي آخر ذو شعبية في أواخر القرن الثَّامن عشر: ناقل الطعام. في الواقع، جهازان اثنان من ناقلي الطعام في طرفي الطاولة. هذان الناقلان ينقلان الأطباق الفارغة ذهاباً وإياباً بين المطبخ في الطابق السفلي والضيوف في الطابق الأرضي دون الاستعانة بأي خادم على الإطلاق[17]. وكانت مزاياه واضحة، كما كتب جِيمس بوزويل في مايو عام 1775 أثناء تناوله الطعام مع زوجته «أعز أصدقائه» فإن ناقل الطعام يعطيه حرية المغازلة «بلا تحفظ». ذلك يعني بشكل أوضح أنه «لا يخشى» من المتطفلين[18].

نحن نميل إلى التفكير في أن تقنية الاتصالات جعلتنا أقرب إلى بعضنا بعضاً، ولكن هنا في ساحة شارلُوت، وفي آلاف المنازل الأخرى المجهزة بتقنية أجراس السحب ونواقل الطعام، كانت من أجل إبعاد الآخرين. لم يعد الخدم يتجولون عند الأبواب وفي

الممرات: أصبحوا معزولين عن الأسرة في أبعد زاوية من زوايا المنزل، وَيُسْتَدْعَون عند الحاجة. بالنسبة لأسرة مثل أسرة لامونت كان هذا يمثل الخصوصية في النهاية. وقد حصلوا على فرصة حقيقية لخلق حياة أسرية خالية من استراق السَّمع، حتى في منزلهم.

لكن للخصوصية ثمنها. إذا كان علماء الأنثروبولوجيا على حق، فقد فقدنا شيئاً عندما أصبحت أحداث حياتنا وراء الجدران والأبواب المغلقة أكثر. سماع بعضنا بعضاً، ومعرفة أن صوتنا يُسمع، ربما يكون مصدراً للراحة بدلاً من القلق، والثقة بدلاً من الخوف، كما يقول أحد سكان لندن عندما سجل الأصوات القادمة من خلف جدران شقته في يوم معتاد عام 1899:

> أسمع جاري المستأجر في الأعلى، السيد (أ) ينهض من نومه للعمل... زوجته التي كانت تخيط بعض الأقمشة لجيرانها، كانت مستيقظة حتى وقت متأخر الليلة الماضية (سمعت آلة الخياطة...)، لذا لم يزعجها... ولكن قبل أن يقوم بذلك، سمعت بكاء طفل. ثم صوت السيدة (ب) تنصح بإعطاء الطفل رشفة من الشاي والقرفة... وعندما كف عن البكاء، سمعت خطوات السيد (أ) نازلاً للطابق السفلي. في الثَّامنة كان ثمة قدرٌ كبيرٌ من صوت الكشط والحك... وهذا يعني أن جارتي السيدة (ب)... تنظف موقدها. ثم فُتح الباب... ومحادثة بين... اثنتين من النساء. ومن بين العديد من الموضوعات، كانت السيدة (ب) تفضل الاسترخاء في الصباح...[19].

يقدم ضجيج الناس الذين يتحركون في مكان قريب، وعند سماع بعض أحاديثهم، وحتى إشاعاتهم خلفية صوتية تبعث الطمأنينة بأننا لسنا وحيدين. وعلى العكس من ذلك، في بعض الأحيان أن تكون خارج مرمى السَّمع هو أن تكون بعيداً عن الاهتمام؛ معزولاً، ومتروكاً، ويساء فهمك.

الهوامش:

(1) عبارة من كتاب Leah Leneman، (المحبة المتنافرة: تجربة الطلاق والانفصال الأسكُتلندِيّة، 1684–1830، 1988).

(2) Amanda Vickery، (خلف الأبواب المغلقة: في منزل إنكلترا الجورجية، 2009).

(3) Emily Cockayne، (الصخب: القذارة، والضجيج والرائحة الكريهة في إنكلترا 1600–1770، 2007).

(4) المرجع السابق.

(5) المرجع السابق.

6) Vickery، (خلف الأبواب المغلقة).

(7) المرجع السابق.

(8) John L. Locke، (التنصت: التَّاريخ الحميم، 2010).

(9) Vickery، (خلف الأبواب المغلقة).

(10) Locke، (التنصت).

(11)Captain Topham، (الحياة في إدنبره في القرن الثَّامن عشر، مع حكاية الأزياء والتسلية في المجتمع، من «رسائل الكابتن توبهام»، 1899).

(12) كل تفاصيل هذه الحالة والاقتباسات هي من (محاكمات بتهمة الزنا: أو تاريخ الطلاق، محاكمات مختارة من جمعية المحامين، في الزنا، العنف، السفاح، والعجز، وغيرها، عام 1760، وحتى الوقت الحاضر، متضمنة جميع الأدلة لكل حالة، الجزء الخامس، 1780).

(13) Leneman، (المحبة المتنافرة).

(14) Locke، (التنصت).

(15) المرجع السابق.

(16) المرجع السابق.

(17) Vickery، (خلف الأبواب المغلقة). Locke. (التنصت).

(18) المرجع السابق.

(19) عبارة من المرجع السابق.

الفصل التَّاسع عشر

العبودية والتمرد

جعل ذلك النوع من عازل الصوت الاجتماعي الذي شهده الخدم في القرن الثَّامن عشر في إدنبرة الطبقات الأكثر جموداً تنقسم، ولكنه لم يكن في الواقع مسألة حياة أو موت. في حين كان صراع العبيد الأمريكيين من أصل أفريقي مع أصحاب المزارع من خلال إطلاق الضجيج ليكون صوتهم مسموعاً أمراً حاسماً لإحساسهم بالوجود. أما المزارعون البيض فيرون أن قوة فرض الصمت عليهم هو شيء سيقاتلون للدفاع من أجله بطريقة وحشية. نسمع هذا الصراع على الصوت في أكثر حالاته شراسة، وفي الوقت ذاته نسمع بوضوح بداية النغمات الأولى للثقافة الموسيقية الجديدة في

لحظات التمرد الصريح.

في صباح يوم الأحد 9 سبتمبر 1739، وبالقرب من نهر ستونو على مشارف تشارلستون، ساوث كارولينا، وقعت واحدة من أكبر وأعنف ثورات العبيد في التّاريخ الأمريكي. إذ ثار مجموعة من الرجال المسلحين ضد أصحاب المزارع المحليين، ولقي أكثر من خمسين شخصاً مصرعهم في غضون أيام. وبعد أن أخمد التمرد، ووقع الانتقام، لم يترك العبيد وراءهم أي أدلة عن كيف ولماذا تمردوا. كان البيض الذين سحقوهم هم من رووا لنا قصة الأحداث. وحتى مع ذلك، كشف الدليل الوحيد ميزة غريبة في القصة برمتها: عن الدور الذي قامت به الطبول. يبدو أن الصوت قام بدور محوري في ستونو لكل من المتمردين وخصومهم؛ إذ كان الصوت بالنسبة لإحدى المجموعتين وسيلة للتعبير عن التراث الأفريقي المشترك، وكان للمجموعة الأخرى إشارة مريبة عن الاتصالات السرية التي كان لا بد أن توقف مهما كانت النتائج. إذاً، ما الذي حدث؟ لماذا كانت الطبول مهمة جداً في الأحداث التي وقعت بالقرب من نهر ستونو ذلك اليوم؟

كُتب هذا الوصف الرهيب عن تمرد ستونو بعد وقت قصير من وقوع الأحداث، وقدم بعض الحقائق المهمة:

... قام الزنوج بانتفاضة، بدأت في ستونو... إذ كان لهم مخزنٌ كبيرٌ، مليء بالأسلحة والذخائر، قتلوا جميع أفراد عائلة المزارعين، وأغرقوا أناساً بيضاً آخرين، وحرقوا ودمروا كل ما في طريقهم...

العقيد وِليم ستيفنز، 13 سبتمبر 1739 [1].

... ساروا إلى جسر ستونو حيث قتلوا اثنين من أمناء المخازن، جَزُّوا رأسيهما ووضعوهما على السلالم، وبعد أن سرقوا من المخازن ما يريدون، مضوا في قتل من قابلوا من الرجال والنساء والأطفال، حرقوا المنازل واعتدوا على الأخرى...

الجنرال جِمس إدوارد أغلثورب، 17 سبتمبر 1739[2].

... في أقل من أربع وعشرين ساعة قتلوا ما بين عشرين إلى ثلاثين شخصاً أبيض كانوا في طريقهم، وحرقوا الكثير من المنازل قبل أن يقضى عليهم. قبض على معظم العصابة أو قطعوا إرباً...

روبرت برينغل، تاجر، تشارلستون، 26 سبتمبر 1739[3].

... وبعد ملاحقتهم، قتل في غضون يومين أكثر من عشرين شخصاً، بعضهم علق بالمشانق، وبعضم أعدم...».

رسالة ولاية كارولينا الجنوبية، نشرة بوسطن الأسبوعية، 1 نوفمبر 1739[4].

تشير هذه القصاصات إلى بدايات التمرد: ليلة السبت، عندما قام مجموعة من العبيد الذين يعملون في مزارع الأرز بمهاجمة مخازن هاتشينسون، وهي مبانٍ صغيرة من الخشب تخزن فيها الأدوات الزراعية واللوازم المنزلية العامة والكحول، والأسلحة بطبيعة الحال. ثم تذكر الحكايات فجأة حرق بيوت المزارع، وقتل أصحابها، وقبل أن نعرف التفاصيل، فإن نهاية التمرد كانت كارثية، عندما فُرِّق المتمردون، وقُضي عليهم مرة واحدة في الحقول والغابات والأنهار والجداول في أراضي كارولينا الجنوبية المنخفضة والرطبة التي ينتشر فيها البعوض، بعد مواجهة محاكمة سريعة[5].

ولكن لماذا تحول هجوم وحيد على متجر متواضع فجر يوم الأحد إلى شيء أكبر وأكثر تهديداً؟ بحلول ذلك الوقت كان العبيد الذين دخلوا مخازن هاتشِنسون ونهبوا الكثير من المنازل يسيرون على طول طريق بون بون، وهو طريق ترابي متجه جنوباً من تشارلستون إلى سافانا. كانوا بين أربعين إلى ستين رجلاً، وينضم إليهم عبيد آخرون في كل وقت. بدا الأمر وكأن أعمال الشغب الصغيرة قد تحولت إلى انتفاضة أكبر وأوسع. ما خلق هذا الانطباع ليس فقط العنف الذي قد يحدثه، ولكن الطريقة التي كانوا يسيرون بها والأصوات الصادرة منهم في طريقهم:

... كانوا يطالبون بالحرية، وهم يسيرون بطريقة منظمة، يقرعون اثنين من الطبول، ويلاحقون جميع من يصادفون من

البِيض... ويزداد عددهم في كل دقيقة مع زنوج جدد يلتحقون بهم، بلغوا أكثر من ستين، ويقول بعضهم مائة عندما توقفوا في الحقل، وبدأوا الرقص والغناء وقرع الطبول، لجذب المزيد من الزنوج إليهم، ظانين أنهم الآن انتصروا على المقاطعة بأكملها، وساروا عشرة أميال وأحرقوا كل ما واجههم...»[6].

لم يكن هؤلاء الرجال جزءاً منظماً من الجيش تماماً، ولكنهم أيضاً لم يكونوا يمشون على الأقدام فقط: بل كانوا يسيرون بطريقة منظمة، وكانوا يقرعون الطبول، الطبول التي تعلن تقدمهم وتدعو الآخرين في الأكواخ والحقول المجاورة للالتحاق بهم[7].

ومن المفارقات، أن هذا الضجيج كان سبباً في سحق التمرد؛ لأنه ساعد الرجال المحليين المسلحين في العثور عليهم بسهولة. ولكن ما يلفت النظر، هو أنه على الرغم من سحق التمرد بسرعة فقد بقي أصحاب المزارع في حالة من التوتر لأشهر، إن لم يكن لسنوات. الأمر الذي جعلهم في هذه الحالة هو استخدام المتمردين للطبول!

أبقى معظم أصحاب المزارع أعينهم مفتوحة دائماً على عبيدهم حتى وهم في أكواخهم. يصف الطبيب البريطانيّ هانز سلون من مستعمرة جامايكا عام 1688 العبيد بأنهم يعيشون في أكواخ تشبه إلى حد كبير تلك الموجودة في مزارع ولاية كارولينا الجنوبية مع أقل

الضروريات: بساط للنوم وقِدر لطبخ زادهم فيه و«كالاباش»(*) أجوف أو اثنين لاستخدامه ككؤوس ومغارف[8]. هذا الروتين اليوميّ المرهق يبدأ بهجوم على آذانهم: يستيقظون للعمل مع بداية ضوء النهار، وفي بعض الأحيان قبل صوت النفخ في المحارة الكبيرة، مع ضجيج المراقبين، أو تُستخدم الأجراس في المزارع الأكثر تطوراً[9]. وبعد ذلك من المتوقع أن يعملوا في الحقول دون شكوى أو ثرثرة. في الواقع، يتفاخر مالكو العبيد دائماً بقدرتهم على فرض الهدوء على العمال.

وفي بعض الأحيان، بطبيعة الحال، يطلبون منهم الغناء، على أساس أنه قد يحسن الإنتاجية. كما كتب فرِدريك دُوگلاس في سيرته الذاتية:

> كان على العبيد الغناء وكذلك العمل. لم يكن السادة والمراقبون يحبون العبد الصامت. «أحدث ضجةً هنا وهناك» هذه عبارة توجه عادةً إلى العبيد عندما يكونون صامتين. وكثيراً ما كان يُدعى بهذا التصريح أن العبيد كانوا أقنع العمال وأسعدهم في العالم، وكان الغناء يشير -ويثبت- هذه الحقيقة المزعومة.

وسواء كان الصمت أو الغناء، فإن صاحب الأرض أو المراقب هو صاحب اليد الطولى في السيطرة على المشهد الصوتيّ في المزرعة.

(*) نوع من النباتات تشبه القنينة. تُقطف ثم تُجفّف لاستخدامها كقنينة أو وعاء. (المترجم)

ولكن حتى عبيد جامايكا يستطيعون بين الحين والآخر صنع الأصوات التي يختارونها. ويعطينا هانز سلون لمحة عن الموسيقى التي أُديت عندما يتركون وحدهم:

> الزنوج... مع أنهم يرقصون ويغنون بشكل جيد وبرغبة، في الأمسيات أو في أيام الأعياد... فلديهم أنواع كثيرة من الآلات التي تحاكي أصوات الأعواد، والمصنوعة من القرع الصغيرة والمزودة برقاب، والمشدودة بشعر حصان، أو سيقان مقشرة من النباتات المتسلقة... في بعض الأحيان تتكون هذه من الأخشاب المجوفة مغطاة بالرَقّ أو جلد رطب آخر، وقوس في عنق الأوتار يطول أو يقصر، كما أن أصواتها تتغير... وبالمثل في رقصات أعواد الخشخشة بأرجلهم، وبأيديهم التي يصدرون بها الصوت، ويتناغمون مع الشخص الذي يدق فم القرع المجوف أو الجرة التي بيده. تحتوي رقصاتهم على قوة ونشاط في الجسم، وتنسجم مع الأنغام...[10].

يعُد سلون بوضوح الموسيقى التي يطلقها العبيد بدائية نوعاً ما، لكنها تكشف عن طبقات إضافية وعن معانٍ كامنة تحت السطح. فقد لاحظ على سبيل المثال، أن الرقصات تحتاج إلى «قوة ونشاط في الجسم، وتنسجم مع الأنغام». كما لاحظ أيضاً غياباً غريباً لبعض الأدوات:

> كان يسمح سابقاً باستخدام الأبواق بأسلوبهم، والطبول المصنوعة من قطعة شجرة مجوفة... لكن كونها تستخدم في الحروب على أرضهم أفريقيا، كان يعتقد أنها تدعوهم إلى التمرد، ولهذا حظرتها السلطات في الجزيرة[11].

إذاً، قرر المستعمرون في جامايكا قبل قرابة أربعين سنة من تمرد ستونو أن الطبول أو الأبواق تُعد خطيرة. وقد حُظرت أيضاً في باربادوس قبل 1699. وفي عام 1711 تبعتها سانت كيتس[12]. وفي كل حالة، على ما يبدو أن ما جعلهم ضدَّها كانت سمعتها في أفريقيا.

أول من أثار الخوف من الطبول هم المبشرون المسيحيون الذين استقروا في أفريقيا منذ القرن السَّادس عشر في أماكن مثل غانا ونيجيريا وأنغولا والكونغو. كتب أحدهم: «كان الطَّبلُ الجهنمي يستخدم عادة في الأعياد المحرمة والمتع»[13]، ومن الممكن أيضاً أن المبشرين قد رأوا أيضاً «الطبول الناطقة» التي تحدثنا عنها في الفصل الثَّاني. كانوا يعرفون بالتأكيد أن البوق والطَّبل الموسيقيين، خصوصاً في غرب أفريقيا، مرتبطان بالملوك، ومن ثمّ يشتبه أن ثمة نوعاً من الإشارات العسكرية في إيقاعاتها.

كل هذا بدا تهديداً كافياً للمستعمرين البيض الذين يعيشون، دعنا نقل، في گولد كوست في خليج غينيا أو في أنغولا. ولكن بطبيعة الحال، فإن كثيراً من الأفارقة الذين قرعوا الطبول ونفخوا

الأبواق بيعوا إلى تجار العبيد، ومن ثمّ صُدروا إلى جزر الهند الغربية أو أمريكا. وعلى الرغم من أن عدداً قليلاً جداً من الآلات الموسيقية عبر المحيط الأطلسي معهم فعلياً[14]، فإنه لم يكن هنا أدوات بقدر ما كانت تقاليد العبيد الموسيقية هي من أقلق أصحاب المزارع في جامايكا. كان بارونات السكر حريصين على ضمان أن لا يُسمع على أرضهم أيُّ شيء يبدو مثل إشارات سرية أو تحريض على معركة ولو بأدنى درجة.

انتشر هذا القلق نفسه مرة ثانية شمالاً في ولاية كارولينا الجنوبية لدى أصحاب المزارع الذين كونّ الكثير منهم الثروة في حقول السكر من جزر الهند الغربية، واستخدموا أيضاً العبيد من منطقة البحر الكاريبي ومن غرب أفريقيا. لم يكونوا مهتمين أبداً بتراث هؤلاء العبيد الأفريقي، لكنهم سمعوا حكايات الطبول، ولعلهم عرفوا أيضاً أن العديد من عبيدهم في منطقة نهر ستونو كانوا في الأصل من أنغولا أو الكونغو، حيث كانت ثمة حرب على نطاق واسع في القرن الثَّامن عشر. وربما أن من بينهم من له خبرة عسكرية[15]. ربما كان هذا السبب في أن متمردي نهر ستونو يقرعون الطبول والغناء مع اهتياج أصحاب المزارع في عام 1739، وهذا قد يدل على مؤامرة أوسع تتكشف.

في الواقع، ليس ثمة دليل على وجود مؤامرة منظمة في نهر ستونو. وعلى الأرجح، كان العبيد غاضبين من إجبارهم على

تنظيف الحفر التي تنتشر فيها الأفاعي والحشرات في يوم الأحد، يوم راحتهم. وقد تكون السلطات الإسبانية في ولاية فلوريدا حرضتهم على المسيرة جنوباً مقابل الحرية بهدف تعطيل المصالح البريطانية. ولكن المهم هو ما كان في رؤوس أصحاب المزارع من غضب، فهم لم يتمكنوا من التخلص من الشعور بأن التواطؤ مازال موجوداً في كل مكان حتى بعد سحق التمرد. عندما تنتشر إشاعة بينهم، «تصبح مجسدةً، وكأنها أشباح حقيقة»[16]. وكان من المنطقي أن يفترض المشرعون في ولاية كارولينا الجنوبية أن كل هذه المخاوف قد تهدأ إذا فرضت محظورات جديدة على العبيد، وهي: «استخدام الطبول أو اقتناؤها، والأبواق، أو الأدوات الأخرى ذات الصوت العالي التي قد تستخدم لاستدعاء أو إعطاء إشارة من واحد إلى آخر لتنفيذ مخططاتهم أو أغراضهم الشريرة»[17]. وكما يذكر ريتشارد راث عندما طبق هذا القانون عام 1740: «اختفت الإشارة إلى قرع العبيد للطبول من السجلات الاستعمارية في ولاية كارولينا الجنوبية وجورجيا»[18].

مع ذلك بقي ملاك المزارع منتبهين لمخاطر قرع الطبول والأبواق التي غفلوا عنها، وحافظ عليها العبيد بوصفها من تقاليدهم الأفريقية. كانت الموسيقى التي سمعها هانز سلون في جامايكا عام 1688 تقوم على الآلات الوترية، وبعد عام 1740 استبدل الكمان بالطبول في أكواخ العبيد من ولاية كارولينا الجنوبية وجورجيا.

وحظي مجتمع تشارلستون الراقي بالقبول ما دام يتمسك بالتقاليد الأوروبية المحترمة في العزف على الكمان. ولا شك أيضاً، في أن كثيراً من العبيد خصوصاً العبيد من الجيل الثَّاني، «تعلموا الموسيقى التي يرغب الأوروبيون في سماعها»[19]. لكنّ عازفي الكمان اتبعوا تقاليد الآلات الوترية القديمة في غرب أفريقيا. وارتجلوا العزف أيضاً باستخدام عصي صغيرة لعزف الكمان بهدوء وإطلاق ثلاثة أو أربعة أنغام إيقاعية مميزة. وهذا لم يكن صدىً للتقاليد الأفريقية فحسب، بل إعادة اختراع حاذق أيضاً لقرع الطَّبل الذي حظره المستعمرون البيض[20]. وإذا لم تتوافر المعازف والعصي، فإنهم يستخدمون الملاعق أو أيديهم. وعلى الرغم من أن التطبيل في القرن العشرين توقف منذ فترة طويلة عن كونه جزءاً أساسياً من الثَّقافة الأمريكية الأفريقية في الجنوب، فلا تزال إيقاعات شبيهة بإيقاعات الطبول تُسمع عن طريق نماذج تصفيق اليد التي ترافق مثلاً الأناشيد الزنجية أو غناء المسجونين في سي آيلاند في جورجيا.

يشير أسلوب «الغناء الثنائي» في هذا النوع الموسيقي إلى جانب آخر من ثقافة العبيد التي شهدت مزيجاً من التأثيرات الأفريقية والأوروبية وصنعت شيئاً جديداً وواضحاً في المشهد الصوتيّ الأمريكي. فقد كان هذا هو صوت الكلام، خصوصاً الخطاب الديني. والغناء الثنائي هو أسلوب غنائيّ مرتبط بشكل وثيق مع الإيقاعات متعددة الألحان في وسط أفريقيا، وكان الكثير من العبيد

في تمرد نهر ستونو مسيحيين عندما نقلهم المبشرون البرتغاليون أو الإسبانيون من أفريقيا. وحين جاء الواعظ الشهير جورج وايتفِيلد إلى جورجيا وساوث كارولاينا في عام 1738، كانت تتجمع حشود كبيرة من العبيد في حقول الأرز لسماع خطبه في الهواء الطلق. في البداية، لم يكن للعبيد الذين جاءوا لسماع وايتفِيلد أيّ مبانٍ خاصة بهم للعبادة. كانوا يقيمون القداسات بـ«كنائس غير مرئية» في الغابة. يغطون أصوات صلاتهم في أوانٍ مقلوبة وأغطية مبللة؛ حتى لا يكتشف أصحابهم أمرهم[21]. في نهاية المطاف، أنشئت كنائس على قدر الحال، حيث أعطت العبيد حرية للتعبير عن أنفسهم بطريقة غير مقيدة، ولحظات من التنفيس العاطفي وبطريقة أخرى شعوراً غير حر بالوجود.

في الخمسينيات من القرن التَّاسع عشر، دخل صحافي مُحب للاستطلاع يسمى فرِدريك لو أولمستِيد -الرجل الذي كان يقيم القداسات في الشَّمال- هذه الكنائس الجنوبية للأمريكين الأفارقة، ودهش كيف كانوا في حالة من الإثارة لا يمكن إنكارها. استمع في نيو أورليانز إلى ما أسماه لغة «غير مفهومة»، ولكن بطريقة أخرى خطبة ذات لغة «جميلة»، ثم شاهد رد فعل المجتمعين:

> ...جلس بالقرب مني زنجي كبير في السن... يرتجف، وأسنانه تصرّ، ووجهه يتشنج بين الحين والآخر. ثم بدأ يجيب بصوت عالٍ عن مشاعر الواعظّ...: «أوه، نعم!» «هذا هو، هذا

> هو!» «يا الله، نعم، سبحانه، نعم!» وقد تُسمع تعبيرات مماثلة من الجميع كلما كان صوت المتحدث مثيراً، أو لغته وأسلوبه بليغاً أو حماسياً. في بعض الأحيان لم يقتصر هذا النوع على الهتاف فقط، ولكن مع صيحات وآهات وصرخات رائعة، وتعبيرات لا توصف من النشوة- المتعة أو الألم- وحتى معها ضرب الأرجل بالأرض، والقفز، والتصفيق بالأيدي. يشبه الاهتياج في كثير من الأحيان لقاء سياسياً حماسياً. وفوجئت بأن أجد عضلاتي تتمدد كما لو أنني مستعد للقتال- وعروق وجهي تنتفخ، وأقدامي تدق الأرض- بعد أن أصيبت دون وعي، مثل حال الرجال دائماً مع تعاطف إثارة الحشد الجسدي الغريزي[22].

كان كل ذلك لأولمستِيد مجرد «نشاز مختلط»: فأذناه لم تفهما المعاني الثرية والحقيقية لهذه الأصوات واندماجها في التقاليد. لكنه يعترف على الأقل بأن الإنشاد الثنائي والخليط البسيط بين الموسيقى والكلام واللغة المرحة في هذا القداس الأمريكي الأفريقي قدم أسلوباً جامعاً وشاملاً في العبادة، أوفى من الموجود في كنائس البيض المتحفظة في وطنه. كان هذا أكثر من مجرد مسألة دينية. فقد كان أسلوب العبيد في التحدث مشبعاً بمشهد أمريكا الجنوبية كله، مع إيقاعاتها ونغماتها المميزة. وأعطتهم نوعية موسيقية نفاذة[23].

ليس من الصعب أن ننظر من منظور القرن الحادي والعشرين

إلى الوراء ونتتبع خط التَّاريخ السَّمعيِّ الغني: من طبول غرب أفريقيا والحفلات المرتجلة لهؤلاء العبيد في جامايكا عام 1688، والضجيج وجلبة تمرد ستونو، وموسيقى الكمان، والتصفيق والوعظ والغناء، وصولاً إلى رقصة الجاز، وموسيقى الرجتيم، والأغاني الزنجية البلوز، والإنجيل، وموسيقى الهوب، كل هذه التي أصبحت راسخة في الثَّقافة الأمريكية السائدة. في الواقع، شكلت أصوات العبيد الجنوبيين ثقافة عالمية، وأصبحت جزءاً ممَّا يسميه كاريل فِلِبس «صوت المحيط الأطلسي»، الذي يربط ولاية كارولينا الجنوبية بغرب أفريقيا عبر طرق الملاحة البحرية في الممر الأوسط[24]. ومن السهل أن تكون محاطاً بإيقاعات تعتقد أن أصولها أمريكية في الحانات والمقاهي والنوادي الليلية، ليس فقط في نيويورك أو لندن، ولكن في مدينة ساحلية مثل عاصمة غانا، أكرا- المكان الذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتجارة الرقيق القديمة ولكنها الآن أيضاً واحدة من أكثر المراكز الثقافية والتجارية والسياحية المنفتحة في أفريقيا. ونحن نمشي في قلبها النابض والصاخب، نسمع الموسيقى، إذا جاز التعبير، وكأنها عادت إلى ديارهم الأصلية.

بطبيعة الحال، في أكرا، كما هو الحال في أمريكا في القرنين الثَّامن عشر والتَّاسع عشر، لم تصمت الموسيقى لفترة طويلة. أكرا هي مدينة عالمية، تضم الغانيين والنيجيريين، المتحدرين

من مملكة أشانتي القديمة، من المبشرين الهولنديين والألمانيين والبرتغاليين والمستعمرين البريطانيين، والمسلمين والكاثوليك والبروتستانت: مدينة تضم ثلاثة ملايين شخص أو نحو ذلك من تقاليد وأعراق مختلفة[25]؛ لذا فهي مليئة بضجيج الارتجال والتكيف الخلاق، من موسيقى الجاز الأفريقي وموسيقى الهاي لايف، ومن النسخة الأفريقية لموسيقى الهوب- الهب لايف- وحتى موسيقى التزمير (أبواق السيارات) في الجنازات التي تصدر من سائقي سيارات الأجرة. وفي تاريخ الصوت، تكتمل الدائرة ولو أنها لا تنتهي.

كان لدى العبيد الأفارقة الذين يعملون في حقول الأرز في نهر ستونو في ثلاثينيات القرن الثّامن عشر القليل من الحريات. ولكن كانت لديهم حرية تكييف الأصوات التي قمعها ملاكهم إلى أشكال جديدة في حياتهم الخاصة. عندما كتب رالف أِليسون بعد قرنين من الزمان كتابه «الرجل الخفي» بيَّن الصعوبات التي واجهها الأمريكيون من أصل أفريقي في أن يصبحوا مرئيين اجتماعياً. ولكنه بيَّن أيضاً كيف عوّض الصوت هذا الغياب، وكيف أنَّ تطور وتميّز إمكانية السَّمع لدى الأمريكيين الأفارقة قد أدى دوراً حيوياً في حركة الحقوق المدنية. كانت الديمقراطية دائماً في جزء منها، صراعاً سمعياً، ونضالاً من أجل إسماع الصوت بطريقة منتقاة. كان نضال الأمريكيين الأفارقة نضالاً بطيئاً وطويلاً

لتحويل الأصوات التي كانت «غير ملائمة» إلى جزء من الحياة الثقافية الحديثة المشتركة المقبولة، بل المحتفى بها في الواقع.

الهوامش:

(1) عبارة من كتاب Mark M. Smith، (ستونو: توثيق وتفسير تمرد عبيد الجنوب، 2005).

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع السابق.

(5) Peter Charles Hoffer، (صرخة الحرية: ثورة العبيد العظمى في نهر ستونو في 1739، 2010).

(6) حكاية عن تمرد الزنوج في ولاية كارولينا الجنوبية، مؤلف مجهول، 1739، من كتاب Smith (ستونو).

(7) Hoffer، (صرخة الحرية).

(8) Hans Sloane، (رحلة إلى جزر ماديرا، باربادوس، نيفيس،كريستوفر وجامايكا، 1701)

(9) المرجع السابق.

(10) المرجع السابق.

(11) المرجع السابق.

(12) Richard Cullen Rath، (كيف بدت بداية أمريكا، 2003).

(13) المرجع السابق.

(14) المرجع السابق.

(15) John K. Thornton، (الأبعاد الأفريقية من تمرد ستونو، المراجعة التّاريخية الأمريكية 96، 1991).

(16) Hoffer، (صرخة الحرية)، يُنظر أيضاً Schweninger John Hope Franklin and Loren، (العبيد الهاربون: المتمردون في المزارع، 1999).

(17) Rath، (كيف بدت بداية أمريكا).

(18) المرجع السابق.

(19) المرجع السابق.

(20) المرجع السابق.

(21) Shane White and Graham White، (الاستماع إلى عبيد الجنوب) من كتاب Mark M. Smith، (تاريخ الاستماع: قارئ، 2004).

(22) Frederick Law Olmsted، (رحلة إلى بلاد بعيدة، 1861).

(23) Hoffer، (صرخة الحرية).

(24) Caryl Phillips، (صوت المحيط الأطلسي، 2001).

(25) Steven Feld، (موسيقى الجاز الكونية في أكرا: خمس سنوات موسيقية في غانا، 2012).



الفصل العشرون

الثورة والحرب

من غير الطبيعيّ أن تتسم الثورة والحرب بالهدوء. وسيتذكر أولئك المحاصرون في خضم اضطرابها وعنفها التجربة التي يحكمها الضجيج لسنوات أكثر من أي شيء آخر. إذ تمثل الحرب ارتباكاً أو صدمة عميقة من الضجيج الهائل والمتواصل، وتُنبئ برعب أو نذير سوء من مسرحه السَّمعي الهائل:

... غطى عدد هائل من رؤوس البشر ساحة [دوفِن] كلَّها، كانوا بالآلاف وعشرات الآلاف في خضم الاضطرابات، يلفهم الضجيج والعنف[1].

... بدأت تُسمع تمتمات القتال المرعبة... ثم سرعان ما بدأ

الضجيج. وشرعت فوهات مئات البنادق الكبيرة تقذف حممها[2].

رواية شاهد العيان الأول من هاتين الروايتين كان في باريس، وهي على حافة ثورة أغسطس 1788؛ والثَّانية لجندي من المشاة في خضم معركة الحرب الأهلية الأمريكية بعد ثلاثة أرباع القرن من حدوثها. كلتاهما تثبت- إذا كان ثمة حاجة إلى إثبات- أنه عندما يندلع القتال في الخلافات السياسية والاجتماعية، فسيتبعه هجوم على الحواس بسرعة.

مع ذلك لم يكن صوت الثورة الفرنسية من الحشود المسعورين دائماً، ولم يكن ضجيج الحرب الأهلية الأمريكية كله من القصف المتواصل. يظهر في الثورة والحرب نسيج متداخل ومعقد من الأصوات البشرية. أغاني الاحتجاجات وخطب التحريض الغوغائية، والقدرة على الصمت والاستماع إلى حركات غير مرئية من عدوك: والاقتراب منها، وكذلك من الضجيج الواضح، يسمح لنا أن نفهم الصراعات بشكلٍ مختلف. فهو يكشف عن عدد المرات التي لعب فيها الصوت دوراً رئيساً في تشكيل الطريقة التي ينبسط فيها كلا الحدثين.

في حالة الثورة الفرنسية، فقد بدأت مع تلك الأصوات المنطلقة في الهواء على نحو هزلي، فوق الحدائق وعبر شوارع باريس في ثمانينيات القرن الثَّامن عشر. ولعل ما سمعه الباريسيون بعد ذلك

في المدينة وخارجها قد أعطاهم إحساساً قوياً عمَّا كان عليه الجوّ السياسيَّ.

لو كنت مواطناً في باريس في الأيام الأخيرة من النظام الملكيّ فإن أكثر الأماكن حيوية لقضاء وقت فراغك ربما يكون في حدائق القصر الملكيّ: المكان الذي فُتح للجمهور للتو، ولكنه بقي مغلقاً عن الشرطة. عندها سيكون بإمكانك التجول بين الحشود، لتتشرَّب إيحاء البيئة المحيطة من المسارح وفناني الشوارع، وعروض الأرصفة والمحال التجارية، وكذلك النشالين والعاهرات. قد تمر بين أشخاص يبيعون نشرات وصحفاً تقدم مادة مشبعة للقراءة. الكثير منه محشوٌ بالإشاعات والسخرية من العائلة المالكة أو وزراء الملك. قد تمضغ هذه الإشاعات وأنت ترتشف شرابك في أحد المقاهي المزدحمة، وقد تسمع أيضاً على جسر بونِف وفي الشوارع المحيطة المغنين المتجولين وهم يهتفون بالأغاني الساخرة والبذيئة. وعند توقفك في المقهى لشرب شيء ما، فإنك على الأرجح قد تسمع بعضاً من هذه الأغاني. أغانٍ عن الحب والإغراء، وعن السياسة أيضاً: تبذير القصر، وعجز الملك، والفضائح الجنسية. وقد تنضم إلى الغناء معهم؛ فاللحن معروف، والكلمات غير مهذبة، ولكنها سهلة جداً لتذكرها[3].

لم تكن باريس وقتها في ثورة مفتوحة بعد، ولكن حدائق القصر الملكيّ كانت بوتقة ثقافية استثنائية. وكما يصفها سيمون شاما فقد

نجحت في جلب «ثقافة شعبية ساذجة وفجّة في وسط باريس الملكية والأرستقراطية»[4]. ستجد هنا، وليس في أيٍّ مكان آخر، صوت تحول السياسة الفرنسية: الاختلاط العشوائي للطبقات المختلفة، واختفاء الاحترام بين الرتب والتسلسل الهرمي. وحين اندلعت الثورة في نهاية المطاف عامي 1789 و1790، شربت بنهم من خليط هذا الاستخفاف المزعج.

وأصبحت الموسيقى والغناء خصوصاً، مهمين في الثورة. كتبت الآلاف من الأغاني، وأُنشدت في المقاهي والمسارح والساحات العامة، والأكثر شهرة تطور شهراً بعد شهر رداً على الأحداث السياسية أو الحالة المزاجية للناس. وكانت إحدى الأغاني «رقصة الكارمنول» التي صبت جام غضبها على الملكة «مدام فيتو» وأنصارها الأرستقراطيين:

أقسمت مدام فيتو
أقسمت مدام فيتو
أن تذبح كُلَّ واحِد في باريس،
أن تذبح كُلَّ واحِد في باريس،
لكنها لم تستطع فعل ذلك،
بفضل مدافعنا.
دعونا نرقص الكارمنول،
فليحيَ الصوت،

فليحيَ الصوت،
دعونا نرقص الكارمنول،
فليحيَ صوت المدافع[5].

وكذلك الأغنية الأكثر شعبية عام 1790 «آه! سيكون كل شيء على ما يرام»، كانت رسالة أمل بدل كونها رسالة غاضبة. تقول كلمات الأغنية «سيكون كل شيء على ما يرام،كل شيء سينجح». وأصبح أداء هذه الأغنية عرضاً رمزياً عن الإيمان بالثورة، لا سيما إذا حاولت منافسة غناء الملكيين الذين لديهم الآن أغانٍ خاصة بهم. ولكن كلما تغنّى الناس أكثر «آه! سيكون كل شيء على ما يرام»، وكلما ارتجلت كلماتها؛ أصبحت أكثر قتامة في اللهجة. وسرعان ما أصبح أبناء الطبقة الدُّنيا يصيحون ضاجّين عن شنق الأرستقراطيين: «إذا لم نشنقهم، سوف نقطعهم، إذا لم نقطعهم، سوف نحرقهم». إذا كنا نريد تتبع الحالة المزاجية المتغيرة للشعب الفرنسيّ أثناء الثورة- من التفاؤل والنبل إلى الإحباط والغضب- فإن أفضل وسيلة لذلك هي تتبع تطور الأغاني الاحتجاجية.

كانت الأغاني رائعة في بثّ روح الحماس وخلق روح التضامن الجماعي مهما كان الشكل الذي تحمله. وكانت مع ذلك، جزءاً واحداً فقط من المشهد الصوتيّ للتعبئة السياسية في باريس الثورية؛ إذ كان ثمة ثقافة مزدهرة من الخطابة العامة. والذهاب إلى حدائق القصر الملكيّ في عام 1789، والتجول مع الآلاف من الأشخاص

الآخرين هو أفضل وسيلة لمشاهدة بعض الخطب المذهلة. وقد أدهش التأثر الهائل لأحدها زائراً إنكليزياً بينما كان يجلس في مقهى ويراقب ما يجري من حوله:

> ... تستمع الحشود المترقبة... وبعض الخطباء الذين يخطبون في جمهورهم من الكراسي أو الطاولات. ولا يمكن تخيل الحماس الذي يسمعونه ودَوِيّ التصفيق الذي يتلقونه من كل المشاعر الجريئة ضد الحكومة الحالية[6].

قرأ الخطباء الفرنسيون مثل الشاب الموهوب كمِل دِسمُلنز خطب شيشرون وتاسيتوس وليفي. بل يُعد دِسمُلنز نفسه وريث هذا التقليد الروماني. لم يكن أسلوبه على الرغم من ذلك هو التحدث إلى أقرانه وتقديم إيماءة إلى الجماهير كيفما يريد، بل ليجذب الجماهير مباشرة مستنداً على عواطفهم:

> اسمعوا، اسمعوا باريس وليون، روان وبوردو، كاليه ومارسيليا. من أول إلى آخر مدينة في البلاد، تسمع الصرخة المنتشرة نفسها... الجميع يريد أن يكون حراً[7].

يقول سيمون شاما إن هذا الأسلوب من الخطابة كان مليئاً بـ«الهتاف الصاخب الحزين» و«المثير للأشجان». وأدت الجماهير دورها أيضاً بصيحات «برافو» قبل حَمل بطلهم «وسط الصراخ والهتاف العظيم»[8].

لم تشكل الثورة الفرنسية كثيراً من الناس الذين قرأوا النشرات وملأوا رؤوسهم بالأفكار الراديكالية في خصوصية منازلهم، بل من الناس الذين تجمعوا معاً في الأماكن العامة، واستمعوا إلى الثوار أنفسهم. لقد كانت ثورة مشكلة من الجماهير. يفضل الرجال أمثال دِسمُلنز الدعم عن طريق الخطب العامة أكثر من الدعم من خلال الكتابة. لم يكن يرى أن بإمكانه الاعتماد على العواطف فقط ونسيان الأفكار: لم يكن المنطق يثير هذه الحشود، على الأقل حتى الآن. كان دِسمُلنز يعلم أن في قوله توظيف الشخصية وصنع الإنسان. قد يُصادر المنشور أو يُعدل ويعاد تفسيره، بل حتى يساء تفسيره. لكن صوته كان دون وساطة، يبدو عفوياً في التعبير، وغير قابل للانفصال عن الرجل. وباختصار، أعلن صفاته الشخصية الفكرية. لم يعد وجود العاطفة بدل الكبت علامة غريزية أو مبتذلة، بل كانت علامة على الإحساس، ووجود شعور بالقلب[9]. أما بالنسبة لأولئك الجماهير، فقد كانوا أكثر بكثير من كونهم مشاهدين: فقد شعروا عام 1789 بأنهم يصنعون «لحظة تاريخية مضيئة تتألق»[10].

لم نعرف من سماع صوت حشود باريس عن المزاج الثوري المنتشر فحسب، بل نسمع نوعاً جديداً من السياسة الناشئة. عالم طقوس آداب اللياقة الجامدة والمصطنعة في البلاط الملكيّ في فرساي، حيث تكونت هناك سياسية من مشاهد تخضع لرقابة

مشددة وحراسة على الكلام تهدف للحفاظ على غموض السلطة المطلقة:كل هذا فسح المجال لشيء صاخب وأكثر تعبيراً، بل حتى فظٍّ. كانت سياسة الخطب العاطفية في الشارع أكثر تأثيراً بطبيعة الحال. وكانت المشاعر عرضة لأنْ تخرج عن نطاق السيطرة[11]. إذا كانت هذه السياسة الجديدة الصاخبة ديمقراطية ومثيرة، فإنها كانت أيضاً في خطر استفزاز أصوات أخرى أكثر شؤماً: قوات مستميتة من النظام القديم تحاول التغلب على أصوات الثورة بترسانتهم الخاصة من الضجيج. عندما أخذ المتظاهرون مكان الجماهير، حشدت سلطات مدينة باريس دعمها عبر إشارة متعارف عليها في أوقات الخطر: صوت ناقوس الخطر (الجرس التحذيري) الذي يعزز عند الضرورة بطلقات المدافع وقرع الطبول. وفي الوقت نفسه، شن جنود من خارج المدينة هجوماً نيابة عن الملك والملكة، وأطلقوا وابلاً من الرصاص على حشود المتظاهرين. ألقت الثورة مباشرة ضجيج الثورة وضجيج السلطة معاً وخلقت نشازاً واحداً مُدّويا. مرت الضجة. ولكن خلال لحظات لم يعد بالإمكان تمييز أصوات الثورة عن ضجيج الحرب.

سيقول لك أي جندي قاتلَ في الحرب الأهلية الأمريكية في ستينيات القرن التَّاسع عشر بطبيعة الحال، إن الحرب الحقيقية مختلفة تماماً: بصوتها الأعلى، وببشاعتها، وطبيعة صوتها الساحق المنذر بالدمار الشامل. كتب مراسل صحيفة تشارلستون مِركوري

في أكتوبر 1862 مستعيداً أحداث معركة كورِنث في مسيسيبي عندما أجبرت قوات الكونفدرالية العودة على أعقابها بسبب المدفعية الثقيلة: «امتلأ الهواء بقذائف الموت، وارتعدت الأرض تحت ضجيج المعركة المضطرب»[12]. ومن الواضح، أنه مع كميات هائلة من الذخائر، وإطلاق البنادق، وقرع الطبول، ووقع خطوات المشاة، وعجلات عربات نقل الأسلحة وهي تسحق ما في طريقها، وصراخ الجنود وعويلهم، في خضم المعركة ستكون كما وصفها أحد الجنود: «أن تجد نفسك أصم... في جحيم مستعر»[13]. في الواقع، كان أسلوب الترهيب جزءاً متعمداً من الضجيج كما هي حال الحرب لقرون متعددة. كان في الحرب الأهلية الأمريكية أسلوب ترويعي يسمى «صرخة التمرد» قام به الحلفاء لقدرته الأسطورية على إرهاب العدو، بنغمات عالية من التهليل والزعيق والعويل[14]. ولكن بطبيعة الحال صرخت قوات الاتحاد أيضاً، وكان للصراخ تأثير حقيقي عندما رافقته قوة النيران.

مع ذلك، تميزت الحرب بالهدوء أكثر من الضجيج في أحيان كثيرة، إذ أمضى الجنود فترات طويلة ينتظرون، ويستمعون. في الواقع، أبهرت المناظر الطبيعية في المناطق الريفية في الجنوب «الهادئة لحد ما» كثيراً من الشَّماليين أبناء المدن، أما بالنسبة للجنوبيين فقد أصبحوا قلقين من الأصوات التي تمزق سكينة مناطقهم الداخلية. في بعض الأوقات يصبح الهدوء، مع الأسف، مقززاً ودليلاً على

وجود عدد كبير جداً من القتلى في الميدان، أو قد يكون ذلك الهدوء المميت الذي يسبق العاصفة. وثمة أيضاً أوقات صامتة يفرضها القادة على الجنود بوصفها وسيلة للتحرك خلسة، كما يتذكر أحد جنود الاتحاد: «تحركنا بهدوء حذر بلا ضجة، لذا لم يعرف العدو أننا تراجعنا»[16].

في مقابل هذه الخلفية، فإن ظهور أيّ ضجيج مفاجئ أو عنيف، يكون ذا أهمية مضاعفة. بعيداً عن كونه نشازاً لا معنى له، فهو إشارة مهمة عن اندلاع القتال. وصف جندي الكونفدرالية، على سبيل المثال، ما سمعه في لحظة حاسمة في المعركة الكبرى الأولى من حرب يوليو عام 1861، وهي معركة بول رن في ولاية فرجِينيا:

> بدأت نيران البنادق والمدفعية من الجهة اليسرى... وتصاعد صوت هدير المعركة. من أصوات البنادق دلالة على أن ألوية كاملة قادمة، وتزايد إطلاق النار من البنادق... وفي حوالي الساعة الحادية عشرة والنصف... اقترب الصوت أكثر وازداد إطلاق النار من البنادق والمدفعية... لم يشك أحد من الذين سمعوه بمدى أهميته. ليس ثمة رسائل من الجهة اليسرى الآن. توقف الجميع للحظة واستمعوا...[17].

هكذا استمع الجنود بعناية، واستخدموا الصوت بوصفه مصدراً للمخابرات العسكرية. خدمهم هذا الأمر بشكل جيد. لقد تعلموا على سبيل المثال، عدم التقدم حتى يسمعوا أصواتاً

منسقة من بنادقهم، أو يعيدوا تنظيم صفوفهم إذا بدا تغير اتجاه الهجوم.

ولكن قد يكون الصوت غامضاً أيضاً: عندما يعتمد الجنود كثيراً على حاسة السَّمع، فقد يخدعهم أيضاً، وقد ينتهي أحياناً بعواقب وخيمة. حدث هذا في فبراير 1862، عندما تمكن الحلفاء من شن هجوم مفاجئ على قوات الاتحاد ومحاصرتهم في فورت دُنلسون في ولاية تِنيسي. كانت الغلبة لقوات الاتحاد، ولكن في صباح أحد الأيام ومع طلوع الفجر استعد الحلفاء للهجوم، وذلك قبل حوالي ست ساعات من أن يُبلغ قائد عدوهم الرئيس يولِسيس گرانت عن المعركة ويأمر بإمدادات، إذ كان يناقش الخطط العسكرية بعيداً عن الموقع. في الظاهر، من الصعب شرح كيف أنه لم يسمع المعركة المستعرة بنفسه: كان على بعد أربعة أميال فقط، وبكل المقاييس كان صوت القتال مدوياً بشدة. وكما كُتب في أحد السجلات: «كان إطلاق النار كثيفاً جداً ومستمراً، مزيجاً من البنادق والمدفعية، وقذف مروِّع من القنابل... وإطلاق نار مستمر من البنادق... استمر إطلاق النار على خطوطنا بحِدّة لا تتوقف»[18].

إذاً لماذا لم يسمع گرانت أي شيء من هذا؟ أحد الأسباب المحتملة أنه كان في مكان ذي «ظل صوتي»، حيث حُجب صوت المعركة من الوصول إلى أذنيه. كان بينه وبين أرض المعركة غابة في الوسط، وربما حجبت الأشجار صوت هجوم الحلفاء. ثمة

عاصفة ثلجية ثقيلة أيضاً جلبتها «رياح الشَّمال» قبل حوالي يوم، ومن ثمّ أصبح الثلج يمتص الأصوات الأخرى التي تقع على الأرض. مما جعل الأمور أكثر سوءاً، كان گرانت في عكس تجاه الرِّيح القادمة من أرض المعركة. وإجمالاً، كان يقف في مكان لا توجد فيه أي فرصة لسماع ما يجري في أرض المعركة. ولحسن حظ قوات الاتحاد في النهاية، استطاع گرانت تحويل المعركة لصالحه، واضطرت قوات الحلفاء في النهاية إلى العودة لتحصيناتها[19]. على الرغم من ذلك، كان اعتماد القائد على الصوت بمثابة نظام إنذار مبكر أمراً خطيراً. وهو مثال آخر على كون ضجيج الحرب ليس هائلاً فحسب، بل يُعرض الجنود إلى أصوات مختلطة. كان مطلوباً من الجنود تدريب آذانهم على ضجيج الحرب أيضاً والاستماع لها بعناية. وبعد كل شيء، فقد رفض الصوت باستمرار تقديم خدمة رئيسة واحدة فقط في أي نزاع البشريّ.

سعى الجنود الأمريكيون في الحرب الأهلية، تماماً مثل ما فعل البوربون في فرساي مع مظاهر الأبهة والسلطة، ومستعمري نيو انگلاند الذين تحدثنا عنهم في الفصل السَّادس عشر، إلى تسخير قوة الصوت للفت الانتباه أو الترهيب أو الترويع. أو حتى ببساطة إرسال معلومات مهمة من خلاله تطير في الهواء. ولكنهم في ذلك وضعوا ثقتهم في قوة متقلبة. صحيح، قد يكون صوت الأجراس والطبول والبنادق في خدمة الأقوياء، كما يمكن لقدرة بسيطة

فرض الصمت على الآخرين، حيث ظل كثير من الأصوات علامة من علامات السلطة في القرنين الثَّامن عشر والتَّاسع عشر، ولكن الصوت قد يفقد قيوده؛ إذ اتضح فيما بعد أن الجميع يستطيع أن يجد وسيلة لصنع الضجيج بطريقة ما أو بأخرى. حتى أولئك المستضعفين- المستعمَرين، والخدم، والعبيد، والثوار والجنود تحت الحصار- يمكنهم إيجاد طرق لكسر حاجز الصمت المفروض عليهم، باستخدام أصواتهم، وأحياناً بهدف الوصول إلى حريتهم.

كان لهذا الصوت سمة ديمقراطية معينة مفهومة جيداً في ذلك الوقت، وإلا لماذا، بعد كل شيء، سعى أصحاب المزارع في جامايكا أو أمريكا الجنوبية إلى منع عبيدهم من عزف الموسيقى؟ لأنهم كانوا يعرفون أن للأصوات التي يصنعونها -عندما تتاح لهم الفرصة- قوة كبيرة. وفهم هذا كان إشارة إلى أن الفكرة الكاملة عن الثَّقافة السَّمعيّة، وحين يكون الكلام والموسيقى غنيين بالمعاني، فهذا لا يعني اختفاء سمة ما قبل القراءة والكتابة الإنسانية «البدائية» أو القديمة. كانت ماثلة على الدوام، تتعايش بسعادة مع عالم الطباعة والقراءة والكتابة والتصوير، وعلى ما يبدو، تشهد تطوراً مستمراً. كان الصوت في العصور الوسطى خارج العالم التَّعليمي، يوظف دائماً الصفات الغامضة، سواء الإلهية أم الشيطانية. وكان من المفهوم أن يكون لديه قوة ملموسة. وبحلول القرن التَّاسع عشر أصبح الصوت أقل غموضاً، ولكنه قوي على الرغم من ذلك:

لم يعد قوة من قوى الطبيعة أو من الأرواح كما كان يعتقد الناس بشكل سلبي، ولكنه أصبح شيئاً يمكن مسكه وتشكيله بدقة من أجل إدارة مشاعر الناس ونقل المعلومات. ونحن نقف على حافة العصر الحديث، مع اندفاع الصناعة، والآلات، وشبكات الاتصال الجديدة، والتقدم العلمي والمشاهد البصرية والصوتية المبهرة- والاستماع بعناية للصوت- أصبح الصوت من الأهمية بمكان كأهمية الطريقة التي يعيش بها الناس حياتهم.

الهوامش:

(1) عبارة من كتاب Simon Schama، (المواطنون: وقائع الثورة الفرنسية، 1989).

(2) عبارة من كتاب Mark M. Smith، (الاستماع إلى أمريكا في القرن التَّاسع عشر، 2001).

(3) Schama، (المواطنون).

(4) المرجع السابق.

(5) Smith، (الاستماع إلى أمريكا في القرن التَّاسع عشر).

(6) عبارة من كتاب Schama، (المواطنون).

(7) المرجع السابق.

(8) المرجع السابق.

(9) المرجع السابق.

(10) المرجع السابق.

(11) يُنظر George Rudé، (الحشود في التَّاريخ، 1995).

(12) Smith، (الاستماع إلى أمريكا في القرن التَّاسع عشر).

(13) المرجع السابق.

(14) لدى مؤسسة سميثسونيان مقطع فيلم يعرض مشهداً لبعض المحاربين القدماء يعيدون أداء «صرخة التمرد»، على الموقع الآتي: http://www.smithsonianmag.com/videos/category/history/what-did-the-rebel-yell-sound-like/?no-ist=

(15) Smith، (الاستماع إلى أمريكا في القرن التَّاسع عشر).

(16) المرجع السابق.

(17) Charles D. Ross، (المشهد، والصوت، وأساليب الحرب الأهلية الأمريكية، في كتاب Mark M. Smith، «تاريخ الاستماع: قارئ»، 2004).

(18) المرجع السابق.

(19) المرجع السابق.

القسم الخامس

ظهور الآلات



الفصل الحادي والعشرون

غزو المحركاتِ: الثورة الصناعية

على بعد أميال قليلة إلى الشَّمال الغربي من بوسطن، ماساتشوستس، وبعيداً عن مركز المدينة في الضواحي مترامية الأطراف، تقع هناك مدينة كُونكُرد الصغيرة التَّاريخية الأنيقة. وعند الاتجاه جنوباً من مركز كُونكُرد على طول الطريق الرئيس الهادئ إلى حد كبير، قد تصل في أقل من عشر دقائق إلى بحيرة شاعرية شبه دائرية تحيط بها أشجار الصنوبر، التي تُعد أيضاً واحدة من الأماكن المقدسة في الأدب الأمريكي : بحيرة والدن. لا تبعد البحيرة في الحقيقة كثيراً عن الحضارة المدنية الأمريكية حتى توصف بالمنطقة «البرية» الحقيقية، لكنها في عام 1845 كانت

منطقة مسالمة بما فيه الكفاية لجذب انتباه واحد من أكثر الكتاب موهبة في الولايات المتحدة ليعيش فيها بدلاً من كُونكُرد، وهو هنري دَيفِد ثورو البالغ من العمر حينها ثمانية وعشرين عاماً. فقد بنى كوخاً بسيطاً من غرفة واحدة على الجانب الشَّمالي من البحيرة، وعاش هناك أجمل سنتين من سنين عمره، وسجل هذه الصلة الحميمة مع الطبيعة في ما أصبح تالياً عمله الأشهر: والدن.

كان كتاب والدن يصف وقت استمتاع ثورو في اكتشاف هذه البقعة المنعزلة التي يسميها «عُنفُوان» اللحظة الراهنة:

> في بعض الصباحات الصيفية، بعد أن آخذ حمامي المعتاد، أجلس في مدخل الكوخ المُشمِس من شروق الشَّمس حتى الظهر، مستغرقاً في حالة من التأمل، وسط أشجار الصنوبر والهيكري والسماق، في سكون وعزلة هادئة، في حين تزغرد الطيور أو ترفرف بلا ضجة حول المنزل، حتى تميل الشَّمس وتدخل من نافذتي الغربية، أو أسمع ضجيج بعض العربات المسافرة على الطريق السريع تذكرني بمرور الوقت[1].

كانت السكينة والهدوء ضروريين للغاية لتجربة ثورو. وهذا ما أعطاه القدرة على أن يلاحظ الطبقات الخفية والغنية من الأصوات الطبيعية الخاصة حين كان يجلس في مدخل الكوخ:

... وطائر ويبورول على السقف، والقيق الأزرق يصدح تحت النافذة، وأرنب بري أو فأر جبلي تحت المنزل، بومة صياحة أو بومة تجري وراءها قطة، وسرب من إوز برِّي أو طيور السامِك الضاحك على البحيرة، وثعلب يعوي في الليل... احتكاك أشجار الصنوبر القوي وصريرها بألواح الكوخ الخشبي بحثاً عن حيز...[2].

كان إذا مشى مسافة يسيرة نحو شاطئ والدن، يسمع «نقيق الضفادع». وإذا سار في الغابة، يسمع خواراً «حلواً وشجيًّاً» من بعض الأبقار البعيدة. وفي يوم الأحد، يتناهى إلى مسامعه صوت «خافت وجذاب» من دَوِيّ أجراس الكنائس في كُونكُرد. مع وصول كل دَوِيّ خلال الغابة، يشعر ثورو بأنها تكتسب «طنيناً اهتزازياً، كما لو أن إبر أشجار صنوبر في الأفق أوتارٌ لقيثارة يهبّ عليها الدَوِيّ»[3]. خلقت هذه الطبقات الصوتية منسوجة معاً مشهد والدن الصوتيّ الغني العميق. ولكن تأمل ثورو على ضفاف البحيرة كان أيضاً رثاءً، على الأقل في جزءٍ منه. أحس بأن هذا المكان الثمين مهدد. كتب: «تخترق صافرة القاطرة غابتي صيفاً وشتاءً، تبدو مثل صراخ صقر يحلق فوق أرض أحد المزارعين... أسمع قاطرة السكة الحديدية تجعل التلال تدويّ بصوتها الذي يشبه الرعد، تهز الأرض بعجلاتها... ثم أستيقظ...»[4].

كانت أصوات السكك الحديد جديدة تماماً؛ ولذا فإنها قد

تباغت الناس كونها مثل الأصوات الطبيعية المتغيرة، التي أُعجب بها ثورو جداً. أفاض الكاتب الكندي مَري شيفر ببراعة في التعبير حول هذا الموضوع، فكتب: «ثمة صافرة، وجرس، وصوت محرّك بطيء يبدأ بالتسارع فجأة بينما تنزلق العجلات، ثم يتباطأ مرة أخرى، وانفجارات مفاجئة من تسرب البخار، وقرقعة عجلات، وقعقعة عربات، وصرير قضبان الحديد». كتب هذا في كتابه الرائد «المشهد الصوتيّ» في محاولة لالتقاط «يقظة» الماضي الغنيِّ بالتجارب الحسية[5]. على الرغم من ذلك، فلم يكن يعني مرور قطار لثورو أنه مجرد طبقة جديدة من الضجيج. فعندما يمر قطار نقل البضائع، يشعر فجأة بارتباط أكثر مع بقية العالم. كان يفكر في كل البضائع التي على متنه- من أين جاءت وإلى أين تتجه، حتى إن عقله يستدعي «الشعاب المرجانية، والمحيط الهندي، والمناخات الاستوائية، والعالم الواسع»[6]. عندما يسمع القطار في المحطة كان يفكر في المزارعين وسكان المدينة الذين بدأوا بضبط ساعاتهم على صوت وصوله أو صافرة مغادرته بدلاً من دقات جرس الكنيسة[7]. كان صوت القطار لثورو هو صوت العصر الجديد الذي ولد: الطبيعة تفسح المجال للآلة.

وبعد كل شيء، نجت بحيرة والدن قَلِيلاً. بحلول منتصف القرن التَّاسع عشر، كانت أعمال السكك الحديد تمزق أراضي الريف بمعدل هائل في جميع أنحاء أمريكا وأوروبا. وكانت أفريقيا

وآسيا تالياً -بني أول خط سكك حديد في مصر عام 1852، وبعدها في السودان بوقت قصير- سرع كل خط معدل امتصاص المعادن الثمينة من الريف ونقله إلى الساحل للتصدير. في بريطانيا، حيث افتُتح أول خط في عام 1825، كان ثمة شبكة تغطي معظم أنحاء البلاد، فضلاً عن أجزاء من كورنوال وويلز وشمال أُسكُتلندا[8]. أينما وُجدت السكك الحديد، تسارعت حركة الناس ووصول البضائع. وجلبت معها أحاسيس جديدة من الاندفاع العنيف والإثارة. ولكن بالنسبة لكثير من معاصريها فقد كانت مخيفة بعض الشيء أيضاً، كما لو أن ضجيج السكك الحديد الهائل يتحدث عن شيء أكبر، شيء مدمر بعنف يأتي في أعقابها.

كتب چارلز ديكنز «دومبي وولده» في الوقت نفسه الذي كان ثورو في والدن تقريباً، ووصف القطارات بـ«المحركات الغالبة»، مع «صوتها الحاد من الابتهاج، والهدير، والزمجرة، والتمزيق»[9]. وصف في الرواية ركوب قطار من ليمنغتن إلى بِرمنگهام بشعور قاسٍ، بل وحشي، وكأن الركاب يطيرون عبر الريف:

> ... من صرخة المدينة، وهديرها، وصخبها، يخترق مساكن الناس ويجعل الشوارع تهمهم، يومض إلى المروج للحظة ويحفر في الأرض الرطبة، ويدوّي في الظلام والهواء الثقيل، ينفجر مرة أخرى في يوم مشمس مضيء جداً ورَحْب. بعيداً عن الصرخة، والهدير، والصخب، عبر الحقول، عبر الغابة،

عبر الذرة، عبر القش، عبر الأحجار، عبر الأرض، عبر الطين،
عبر الصخور...»[10].

كان ضجيج الركاب عالياً بما فيه الكفاية. ولكن السكك الحديد كانت طبقة واحدة فقط من كل الضجيج الجديد المحيط: صوت الثورة الصناعية يتقدم بثبات. استبدل بالمِحَشّ والمنجل الدرّاس في الريف. وحوّلت في المدن الصناعية الأنوال الآلية صناعة المنسوجات من صناعات حرفية إلى نظام آلي مصنعي كبير، وأصبحت جميع أنواع الصناعات التحويلية بمحركات بخارية، ومكابس هيدروليكية، وآلات ضغط، وآلات شحذ الحديد[11]. وكأن ضجيج الإنسان الفائق- أو غير الإنسان- بدأ يخنق المشهد الصوتيّ الأصلي الذي ظل في منأى عن التغيير لقرون متعددة.

سمع الريف موجات الثورة الصناعية من بعيد فقط أغلب الوقت. تلك التي كانت بوتقتها في مدن مثل مانشستر أو بِرمنگهام. وبحلول منتصف القرن التَّاسع عشر، تغيرت كثيراً، إذ أصبحت تثير دهشة أيِّ راكب يحط بها للمرة الأولى. ففي عام 1845 زار الفُلكلوري والجيولوجي الأُسكُتلندِيّ هيو مِيلر كلتا المدينتين خلال جولته في إنكلترا، وأثناء اقتراب قطاره من بِرمنگهام لاحظ لأول مرة «الضواحي الشاسعة المنخفضة»، ثم المشهد الصوتيّ الغريب تماماً عندما وصل المدينة:

> لا توجد أي مدينة في العالم أكثر منها صخباً في فنونها الميكانيكية. صوت طرق المطارق على السندان مستمر. ثمة رنين لا ينتهي من المعدن، وطنين متواصل من المحركات، وحفيف اللهب، وهسهسة المياه، وهدير الجدول. ومن وقت لآخر، صوت دويٍّ أجش وأجوف في كل مكان، من مصنع تجربة الأسلحة...[12].

في «مصنع تجربة الأسلحة» يجرب صُناع البنادق أسلحتهم المصنعة حديثاً. كان يمكن لأي شخص يمر بالقرب أن يسمع الجنود داخل المبنى وهم يطلقون وابلاً من الرصاص، ومن الصعب أن يخفت الضجيج؛ لأن بِرمنگهام كانت تنتج في المتوسط بندقية جديدة كل دقيقة ليلاً ونهاراً، على مدار السنة[13].

ولكن ما حال العمال أنفسهم؟ رفض هيو مِيلر بحكمة، وبلا شك، الذهاب إلى الداخل. ولكن لدينا حكاية حية عن صوت نشاز الحديد من تومَاس كارلايل، الذي كان قد زار بِرمنگهام عام 1824:

> ... يزمجر فرن الصَّهْر مثل صوت العديد من الزوابع الشديدة. ويهسهس المعدن المستعر في قوالبه، ويتوهج ويتلظى تحت طرقات المطارق الضخمة، التي تسقط وكأنها زلازل صغيرة. هنا يدوّرون الفحم، ويكسرون الحجر الحديد، يسقطونها جميعاً في حفرتهم النارية؛ يتحول كمدفع مزعج مع ضجيج

من أصوات بشعة لا يوجد على الأرض ما يوازيه[14].

لم تكن المدن الصناعية والمصانع في بريطانيا عندما اشتغلت عن طريق محركات البخار وأضيئت بالغاز، أن تتوقف لالتقاط الأنفاس. بالنسبة لأولئك الكادحين فيها، زادت ساعات العمل، وتضاعفت نوبات العمل. ورغب معظمهم في العيش في أماكن أقرب إلى عملهم حسب الممكن، أو حتى بين الآلات نفسها. في عام 1832، وجد المحققون أطفالاً ينامون بشكل منتظم في أحد المصانع لكي يتجنبوا غضب المالك عندما يأتون متأخرين. وبعبارة أخرى، حُوصر مئات الآلاف، وربما الملايين من الناس بتجربة ضجيج شبه مستمرة.

ولم يمضِ وقت طويل قبل أن تصبح الآثار الفظيعة على صحتهم واضحة للعيان. تخيل على سبيل المثال، الأثر لو أنك من سوء الحظ، بحيث تكون واحداً من صناع المراجل في گلاسكو، كما رآهم الدكتور تومَاس بار في عام 1886:

> تشترك أربع فئات مختلفة من الرجال في عملية صنع المِرْجَل- عمال البرشمة، وعمال الجلفطة، وعمال التصفيح، «الممسكين». يدق عامل البرشمة بمطرقة كبيرة مساميرَ الحديد الملتهبة لتثبيت الصفائح معاً. ويطرق عامل الجلفطة المطارق مع إزميل على حواف الصفائح وذلك لضمان إغلاق كامل. يشكل عامل التصفيح لوحات الحديد ويرتبها بدقة بوضع صحيح. في

> حين يكون الحامل ممسكاً بمطرقة كبيرة، يضغط برأسها على نهاية المسمار الداخلية...الرجال الذين يعملون داخل المرجل، مثل «الممسكين»، يتعرضون بالطبع لأعلى الأصوات وأكثرها ضرراً. آذانهم بالقرب من المسمار الذي يدقه عامل البرشمة من الخارج. يهتز الحديد الذي يقفون داخله بشكل مكثف تحت ضربات عشرين مطرقة في الأقل يحملها عشرون رجلاً قوياً. وتتكثف موجات الصوت المحصورة داخل جدران المرجل إلى حدٍ كبير وتضرب طبلة بقوة مروعة، في حين تمر اهتزازات الحديد مباشرة في أجسام الرجال إلى الهياكل الحساسة في الأذن الداخلية... وبعد تجربة واحدة سيكون من المستحيل أن تحتفظ الآلية الدقيقة في المناطق الداخلية من الأذنين بسلامتها ليوم واحد...[15].

لذا ليس من المستغرب معرفة أن الدكتور بار عالج الكثير من صانعي المراجل في ممارسته الطبية، إذ لم يكن أحدٌ منهم يسمع بشكل طبيعيّ[16]. وبحلول نهاية القرن التَّاسع عشر، لم يعد «مرض صانعي المراجل» مقتصراً بأيِّ حال من الأحوال على صناعة واحدة؛ فقد ظهر كثيراً وبانتظام بين صانعي السفن، وعمال خراطة الحديد، والحائكين، وسائقي المحركات، وعمال سكك الحديد[17]. كان القطار الذي يمر في بعض الأحيان هو أكثر ما يقلق ثورو في بحيرة والدن، ماساتشوستس. وأولئك الذين كان عملهم وضع المسارات وإيقاد مراجل القطارات قد عانوا ضجيج الثورة

الصناعية في مرحلتها الأكثر عنفاً. كان عصر الآلة بالنسبة لهؤلاء العمال يصمُّ الآذان بكل ما تحمل الكلمة من معنى.

هل كانت ثمة فرصة للعاملين للفرار من أصوات الصناعة الحادة ولو حتى لمجرد لحظة؟ حسناً، قد يركب بعض منهم في يوم الأحد القطار في جولة قصيرة عبر البلاد بحثاً عن بعض السكينة والهدوء. ولكن ليس لدى الجميع قدرة مادية على هذا الأمر، كما أن عدداً قليلاً من الناس يدركون الحالة الصحية السيئة التي قد تظهر جراء بقائهم في المدينة أسبوعاً بعد أسبوع، وشهراً بعد شهراً، وعاماً بعد عام. تقبل كثير منهم هذا الضجيج ببساطة- أو بالأحرى، اضطروا لقبوله- بوصفه مرافقاً حتمياً لحياتهم. وكما يقول لنا رحالتنا الأُسكُتلندِيّ هيو مِيلر، كانت توجد أسرة في بِرمنگهام تعيش بجوار مسبك معادن، يلفهم ضجيج طرقات لا ينتهي، مع ذلك «ينامون بعمق كل ليلة»[18]. كان مِيلر يتساءل وهو يبحث عن أضعف الأدلة الإيجابية، هل كانت ثقافة بِرمنگهام الموسيقية الغنية هي نتاج هذا الضجيج الصناعي؟ ويذكر أن مواطني بِرمنگهام بعد أن عاشوا «في جو يهتز باستمرار من الصخب»، تشربت أرواحهم حب الضجيج بعمق. وهم الآن يغنون ويعزفون في الحفلات والمهرجانات من أجل مواجهة ضجيج المصانع مع الأصوات التي يصدرونها[19]. وحتى لو كان هذا صحيحاً، ما زالت الرسالة قاتمة. إذا كان فن بِرمنگهام الشعبي قد ملأ عن عمد كل لحظة ممكنة من

الهدوء، إذاً سيبدو الأمر وكأنه سباق تسلح صوتي مخيف ظهر في المجتمع، وبدا لكثير من الناس أن الهدوء يُعد غير طبيعيّ وليس الضجيج. وكأن الناس قد أخضعوا أنفسهم للآلات تماماً.

كما نعلم، لا تصل الأصوات إلى آذاننا دون أن تغيرنا بطريقة أو بأخرى؛ فهي تشكل حالاتنا المزاجية وتنظم حياتنا. ويعني الخضوع لأصوات الآلات خلال الثورة الصناعية الخضوع لمتطلباتها وإيقاعاتها. عندما زار هيو مِيلر مانشستر خلال جولته في إنكلترا، لاحظ أنه عندما تشير ساعات المدينة إلى الساعة الواحدة، تمتلئ الشوارع المهجورة وقتها بـ«مد بشريّ» متسارع في غضون دقيقة أو نحو ذلك، مثل «فيضان نهر المرتفعات». كان واضحاً أنه وقت تبدل نوبات العمل في جميع المصانع والمستودعات القريبة، وحانت «ساعة الطعام للعمال الانكليز». وفي غضون دقائق ستصبح الشوارع فارغة مرة أخرى. وبعد ساعة، سيعود المد البشريّ، باستدعائه مرة أخرى عن طريق صوت دقات الساعة أو صوت صافرة المصنع الحادة معلنة نوبة جديدة[20]. في هذا المد والجزر، يستطيع ميلر أن يكشف عن أن ثمة نوعاً جديداً من الطبيعة الإنسانية بدأ يتشكل.

أُدرك عصر الآلة الإنساني بدقة بعد زمن طويل. في ثلاثينيات القرن العشرين عندما بثت هيئة الاذاعة البريطانية (بي بي سي) برنامجاً عن صوت مصنع شيفِلد للصلب، وأنتجه جيفري بِردسون

بتسجيلات مختلطة من أوركسترا موسيقية وإنشاد نسجا معاً فيما أصبحت ملحمة سمعيّة داخل المصنع. نسمع صوت الرجال وهم يشقون طريقهم إلى بوابات المصنع، ثم يبدأون العمل، يحولون الحديد الخام إلى صلب مصهور، وصوت فصل عدد هائل من المواد الخام المستخدمة ونواتجها في نهاية يوم العمل المرهق. كلها منظمة نحو هجمة صوتية واحدة. وعكس برنامج بِردسون هذا الصوت الضخم من هدير الصناعة المدوِّي[21]. ومن اللافت للنظر، أننا لا نستطيع أن نسمع أصوات عمال الصلب وهم يتحدثون بشكل عفوي. في البداية، وهذا يبدو غريباً، اشتكى المغني الشعبي إيوان ماكول أن برنامج بِردسون كان متحيزاً كونه ألغى شخصية هؤلاء الرجال من هذه العملية. ولكن هذه هي النقطة المطلوبة بالضبط. كان بِردسون يريد أن يظهر قوة الصناعة وطاقتها المجردة، والنظام الاجتماعي الجديد الذي أنشأته[22]. وهكذا، وكأن برنامجه يريد أن يقول، يوجد نظام جديد يقوم على إيقاعات جديدة؛ والناس تروس في الآلة، مجهولون، بلا هوية، وبلا صوت.

كانت إيقاعات العمل السابقة- حرث الحقل، وصيد الأسماك، وغزل الأقمشة- منسجمة كثيراً مع إيقاعات الجسم البشريّ، من إيقاعات التنفس، والانحناء، وحركة اليدين والقدمين، أثناء غناء العمال. جعلت هذه الأغاني العمل يُطَاق، وقدمت للعمال فرصة الغناء مع بعضهم بعضاً، وقول «النكات» والطرف وعززت

العلاقات بينهم. كان العمل يستمر بوتيرة مختلفة قليلاً، بمجموعة من الشروط الطبيعية والمحلية: تغيرات الطقس الموسمية، وربما مؤثرات دورات حياة الحيوانات، والنوم، والتناسل، والسُّبات. مزق العمل الصناعي هذه العلاقات العضوية الحساسة. مثل رواية توماس هاردي «تَس من دِربِرفلز»، يستطيع العمال من الآن فصاعداً أن يقفوا فقط «صامتين» أمام «همهمة الدِرَاس». أصبح الغناء أو الكلام مستحيلاً بسبب صوته الهائل، وإيقاعات الطبيعة لم تعد مهمة. أصبحت متطلبات الكفاءة هو أن يزامن العمال أنفسهم مع الآلة[23]. وبالطبع، الآلة موجودة هنا لجني المال. وعُدت أصواتها وإيقاعاتها شبه مقدسة، وتمثل التقدم والإنتاجية[24]. وكان على الناس الانسجام معها لصالح الأعمال.

في بعض النواحي، فإن تاريخ الصوت كله يتمحور على الثورة الصناعية وفق مَري شيفر، وكأن العالم انتقل من إعادة إصدار «صوت واضح» غني ومتنوع، حيث يكون المشهد الصوتيّ الطبيعيّ واضحاً كل الوضوح، إلى «صوت مشوش»، حيث تختفي أصوات «الحديد المتنافرة»، واستبدل كل مكان بـ«خط ترددات» مُلح من الأزيز الصناعي. يشير شيفر هنا أنه التفسير المحتمل لفتور الهمة في الحياة العصرية. ويقتبس من الفيلسوف الفرنسيّ هنري برغسون، الذي طرح مرة السؤال الآتي: كيف لنا أن نعرف إذا كانت بعض القوى الغيبية قد ضاعفت سرعة كل ما يحدث في الكون فجأة؟ كان

الجواب الذي قدمه برغسون بسيطاً للغاية: سنلاحظ خسارة كبيرة في ثراء الإحساس. «وحتى مع ما كتب برغسون» خلص شيفر بقوله: «هذا ما كان يحدث»[25]. واختفت بسرعة فرصة الأشخاص مثل هنري دَيفِد ثورو لالتقاط « عُنفُوان» اللحظة الراهنة في مكان مثل بحيرة والدن.

ولكن هل تركنا القرن التَّاسع عشر حقّاً مع لا شيء سوى «خط ترددات» ضجيج الآلة؟ من الممكن القول إنه خلال الثورة الصناعية، ونظراً لبراعة الإنسان، ووجود مجموعة كاملة من التغيرات الثقافية والاجتماعية الأخرى أننا يمكن أن نسمع المزيد من الأصوات بشكل مُطّرِد، بل حتى مجموعة متنوعة أكبر من الأصوات. عاد الناس إلى آذانهم، وتعلموا الاستماع بوصفه فناً، بل بدأوا في مواجهة الضجيج في المناطق الحضرية. وبينما كانت الصناعة تخفي بعض الأصوات الطبيعية، بدأت العلوم والتقنية يكشف بعضها بعضاً بشكل غريب، وهي التي كانت تظهر دائماً دون أن نلاحظها.

الهوامش:

(1) Henry David Thoreau، (والدن، مطبعة جامعة أكسفورد، 1999)

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع السابق.

(5) R. Murray Schafer، (المشهد الصوتيّ، بيئتنا الصوتية وتناغم العالم، 1994).

(6) Thoreau، (والدن).

(7) المرجع السابق.

(8) Jeremy Black، (تاريخ الجزر البريطانية، 2003).

(9) Charles Dickens، (دمبي وولده، 1848).

(10) المرجع السابق.

(11) Schafer، (المشهد الصوتيّ)، يُنظر أيضاً (من المنظور الأمريكي على التغييرات نفسها)، Leo Marx، (الآلة في الحديقة: التقنية والرعوية المثالية، 2000).

(12) Hugh Miller، (الانطباع الأولي عن إنكلترا وشعبها، 1861).

(13) المرجع السابق.

(14) رسالة Thomas Carlyle إلى Alexander Carlyle، 11 أغسطس 1824، نقلا عن Humphrey Jennings، (Pandaemonium 1660–1886: مجيء الآلة كما رآها من عاصرها، Mary Lou Jennings and Charles Madge، 1995).

(15) عبارة من كتاب Dan McKenzie، (مدينة الضجيج: التقريع العنيف مقابل الضجيج، 1916).

(16) عبارة من كتاب Schafer، (المشهد الصوتيّ).

(17) McKenzie، (مدينة الضجيج).

(18) Miller، (الانطباع الأولي).

(19) المرجع السابق.

(20) المرجع السابق.

(21) Paddy Scannell and David Cardiff، (التّاريخ الاجتماعي للإذاعة البريطانية، المجلد الأول 1922–1939: خدمة الوطن، 1991).

(22) المرجع السابق.

(23) Schafer، (المشهد الصوتيّ)، يُنظر أيضاً Lewis Mumford، (التقنيات والحضارة، 1934).

(24) Schafer، (المشهد الصوتيّ).

(25) المرجع السابق.

الفصل الثَّاني والعشرون

نبض القلب،
وخطى الذبابة

كان رجل يبلغ من العمر ستين عاماً يمشي ببطء في شوارع مدينة إدنبرة في يناير 1780، يصدر صفيراً ونفخاً، وهو يتنفس بشكل مثير للقلق إلى حد ما. عندما وصل إلى شارع المستشفى، الذي يقع جنوب البلدة القديمة، انعطف إلى الساحة المسماة ساحة الجراحين. وقتها كان يصارع ليلتقط أنفاسه. كان قد وصل إلى وجهته ويستعد لصعود بضع درجات قليلة تقوده إلى مجموعة من المباني تتكون من كلية الطب في جامعة إدنبرة والمستشفى التَّعليمي. كان جون فاركوهَر قد قطع كل هذه المسافة لرؤية فرانسِيس هوم، أحد الأطباء الأكثر شهرةً في الجامعة. كان هذا

المكان في عام 1780، وجهة أي شخص في بريطانيا يأمل العثور على التشخيص والعلاج الدقيق. وكانت إدنبرة في بداية الطريق إلى شهرتها بوصفها واحدة من مراكز التعليم الطبي الكبرى في العالم. كانت بالفعل في مقدمة أي مكان آخر في بريطانيا أو أمريكا، ومنافساً محتملاً لباريس أيضاً بعد فترة غير بعيدة. والدكتور هوم هو أستاذ إدنبرة للطب، ومن المؤكد أن السيد فاركوهَر يعتقد أنه في أيدٍ أمينة الآن.

بدت استشارته الأولى تسير على ما يرام. لاحظ الدكتور هوم التشخيص بوضوح وأشار إلى أن السيد فاركوهَر كان يعاني «ألماً في منطقة الكبد، خصوصاً عند الضغط عليها»[1]. بدا الأمر وكأنه تورم الأنسجة بتراكم المياه الزائدة، وبعبارة أخرى، حالة شائعة من «مرض الاستسقاء»[2]. ولكن سرعان ما انتشرت مشكلات السيد فاركوهَر في جميع أجزاء جسده. بحلول منتصف الشهر بدأ بطنه بالانتفاخ، وعند بداية شهر مارس تورم ساقاه أيضاً. سجل الدكتور هوم: «كان ينام بشق الأنفس مستلقياً على السرير، وبشكل غير منتظم؛ خوفاً من الاختناق». وتغيرت مختلف وظائف جسمه: كان بوله «ذا لون غامق، وبكمية قليلة»[3]. مع ذلك، كان الدكتور هوم مقتنعاً بأن السيد فاركوهَر يعاني مرض الاستسقاء، لذا لم يكن ثمة مانع لإعطائه العلاج التقليدي: مُسهل مصنوع من كريم الطرطير.

مع ذلك، بدلاً من تحسن صحة السيد فاركوهَر، فقد لقي حتفه خلال أسبوع. كان طبيبه يركز طوال الوقت على الأعراض، وأخفق في تشخيص السبب الكامن وراءها: فشل القلب الاحتقانيّ. تورمت ساقا السيد فاركوهَر لأن قلبه لم يتمكن من ضخ الدم بشكل سليم، وكان يشعر بالتعب والاختناق بسبب رئتيه اللتين امتلأتا وانسدتا بالدم؛ وبوله كان غامقاً لفشل كليتيه. كل هذا حدث في عمق جسم السيد فاركوهَر. وللتحدث طبياً، حدث كل هذا بعيداً عن النظر، ومن ثمَّ بعيداً عن العقل.

لم يكن الدكتور هوم بأي حال من الأحوال طبيباً عديم الكفاءة، ولكن كان مثل أي طبيب في ذلك الوقت، خطأُه الأكبر هو عدم الاستماع لجسم مريضه! فهو قد افترض عدم وجود شيء يمكن أن يُرى في الواقع، وكذلك يمكن أن يُسمع. لا يوجد شيء في الأساس يمكن أن يُسمع باستثناء تنفس المريض ونبضه. مع ذلك لو قُدر للدكتور هوم ومريضه أن يلتقيا في إدنبرة بعد قرابة أربعين عاماً من وقت لقائهما الفعلي، فقد تكون الاستشارة ذات نتائج سعيدة للغاية. شهدت السنوات الأولى من القرن التَّاسع عشر تقدماً في العلوم أدت إلى ثورة شاملة في الاستماع، حيث أتاحت التقنية الجديدة للناس فجأة ولأول مرة الاستماع إلى أصوات كانت موجودة دائماً، ولكنها أصعب من قدرة الإدراك البشريّ الطبيعيّ على سماعها. ونتيجة لهذه الاكتشافات، توسع طيف الصوت بشكل

كبير، وكذلك سماع ضجيج الصناعة المزدهرة على أعلى نطاق، وأصبح الناس الآن قادرين على الكشف عن أصغر الأصوات وأدقها التي يمكن تخيلها في الأشياء، والإحساس بهذا العالم من الضجيج الصغير والغريب لأول مرة. فهموا كيف ينسجم هذا العالم غير المرئي مع الحياة- وكذلك علاقتهم مع البشر- التي سوف تتغير تماماً.

إذا كانت ثورتنا في فهم العمل الخفي للجسم قد بدأت، فقد كانت غريبة للغاية. في خمسينيات القرن الثَّامن عشر، داخل قبو النبيذ في فندق في گراتس في النمسا كان الشاب لِوبولد أوِنبرُغر يشاهد والده بانتظام يدق براميل النبيذ ليعرف مستوى امتلائها. وبعد عقد من الزمان، عندما أصبح أوِنبرُغر طبيباً في فيينا، ظنَّ أن الأسلوب نفسه قد يكون ذا أثر مع الناس. أدرك أنه إذا وضع يديه على صدر المريض، ودق بإصبع واحد، ثم شعر بالاهتزازات الناتجة- وقد يضع رأسه على صدر المريض للاستماع- فقد يعرف ما إذا كان مليئاً بهواء صحي أو أو غُمر بسائل خطير. الجواب الرنان من دقة أصبعه يعني تجويفاً جيداً كامناً تحت السطح. أما في حالة الأصمية(*)، فهذا يعني مشكلة، هي أن الرئة يوجد بها صديد، وربما ورم[4].

كان هذا اكتشافاً طبياً من المحتمل أن يكون مثيراً، ولكنْ ثمة

(*) Dullness: الحالة عند القرع على جسيم مليء. (المترجم)

مشكلتان مع تقنية أوِنبرُغر. في البداية كانت الأصوات القادمة من داخل الجسم ضعيفة للغاية، حتى مع ضغط الأذن مباشرة فوق الصدر، ومن الصعب الاستماع لها. وربما الأكثر أهمية، أنه كان من غير اللائق في ستينيات القرن الثَّامن عشر وضع أذنك فوق صدر شخص ما، حتى لو كنت طبيباً محترماً. وهي المشكلة التي عرفها رِينِيه لِنك، أحد الأطباء الفرنسيين، الذي كتب: «يشعر كل أحد باشمئزاز من وضع أذنه على المريض أو على صدر مليء بالعرق. يجب أن تمنع هذه العادة أو الاستخدام المتكرر لهذا الأسلوب»[5]. وحتى لو كان المريض نظيفاً ويتمتع بالصحة، توجد حساسية أخرى. على سبيل المثال، إذا كانت امرأة؟ كما يقول لِنك: «في حالة الإناث، على وجه الخصوص، فمن أدب الاحتشام عدم اجتياز المنطقة المأهولة بالثديين»[6].

من الواضح أن المطلوب شيء يسمح قليلاً بمسافة جسدية بين الطبيب والمريض، وبعد أن شاهد رِينِيه لِنك أطفال المدارس يلعبون بالعصي المجوفة الطويلة، ظنّ أنه وجد الحل:

> لففت حزمة من الورق على شكل أسطوانة ووضعت أحد طرفيها على منطقة القلب، والآخر على أذني، وكم أخذتني الدهشة والسعادة الكبيرة عندما استطعت بهذه أن أسمع نبضات القلب بطريقة أكثر وضوحاً وتميزاً مما كانت عليه من قبل حين أضع أذني مباشرة على الصدر. من هذه اللحظة،

> تخيلت أن هذا الوضع قد زودنا بوسائل تمكننا من التحقق من الحالة، ليس فقط من عمل القلب، ولكن من كل أنواع الأصوات التي تصدر من حركة الأحشاء الصدرية...[7].

اخترع لِنك السماعة الطبية، ثم انتقل وهو مزود بهذه الأداة إلى رسم خريطة تفصيلية دقيقة للمشهد الصوتيّ الداخلي للجسم البشريّ. وأصبح الآن قادراً على الاستماع إلى صدر أحد مرضاه الذين يعانون، ويستطيع في اللحظة التي يتوفى بها المريض أن يفتح الجسم على طاولة التشريح ويعرف حالة القلب والرئتين. وبهذه الطريقة، يمكن أن يربط بعض الأصوات التي صدرت من هذا الجسم مباشرة ببعض التغيرات الجسدية. صوت الغرغرة والصوت الكَهْفِيّ مع كل كلمة تقال ويتبعه لهاث بصوت عالٍ: فهذا هو السُلّ. غياب صوت نفس الصدر: فهذا انتفاخ رئوي[8]. وفي هذا التشخيص الجديد من المشهد الصوتيّ، فإن السعال لا يدل على سعال فحسب؛ بعضه صوت خشخشة فرقعية[*]، وبعضه الآخر صوت غرغرة مخاطية، وبعضه جاف رنّان، وبعضٌ آخر جاف صَفيرِيّ. في الواقع، كانت رغبة لنك في الدقة قادته إلى أبعد من ذلك لتحديد نوع معين من السعال على النحو الآتي: خشخشة فرقعية جافة مع فقاقيع كبيرة أو طقطقة، وأزِيز

(*) صوت ناتج عند ضغط أنسجة مليئة بالهواء، أو الغاز كما في النفاخ تحت الجلدي. (المترجم)

غشائي، وصدى جري(*).

عكس لِنك في ربطه كل مرض بصوت معين، ذلك الحماس واسع النطاق في القرن التَّاسع عشر لتقنين كل أنواع الأشياء وتصنيفها، من النباتات والحيوانات إلى شكل الرؤوس البشرية، أملاً في تخليص العالم الطبيعيّ من حيرته المزعجة[10]. وكما اتضح في وقت لاحق، كان لِنك مفرطاً في التفاؤل. شيء ما مثل جسم الإنسان ذاتيُّ التَّحسس بقوة لا يمكن أن يُعامل بهذه الطريقة المنهجية. الفكرة الأساسية من استخدام السماعة الطبية هي الاستماع بعناية للمريض. مع ذلك، فقد فتحت الطريق، وسمحت لجسم المريض أن يتحدث عن نفسه. وفتحت الباب أمام التدقيق العلمي لعالم كامل جديد غير مرئيّ من الهياكل اللحمية والحركات والمساحات. وضبطَ جيلٌ جديدٌ من التجريبين الاحتمالاتِ بدقة، سواء فيما يتعلق بلِنك في باريس أو المدرسة الطبية في إدنبرة التي تطورت بسرعة.

كان الأطباء في إدنبرة مبتدئين في البداية. كانوا يعرفون أنهم يحتاجون إلى وقت طويل لتدرب آذانهم، من أجل تفسير مشهد الجسم الصوتيّ المتنوع وغير المألوف الذي كشفت عنه سماعة الطبيب. وكان ثمة ما يكفي من الأشخاص المؤثرين والعازمين

(*) جري: اصطلاحاً يستعمل للدلالة على نوع رنين النَفَس، يصف الصوت عندما ينفخ فوق زجاجة فارغة. (المترجم)

على الدعوة إلى هذا النهج الجديد، من بينهم وِليم كولِن، وهو جراح مقيم في المستشفى الملكيّ، والبروفيسور أندرو دنكان جينير. كتب دنكان عن نتائج تجاربه مع هذه الإثارة في عام 1822:

> إن أيَّ شخص يستخدم الأُسطوانة مع حرص شديد... على صدور عدد من المرضى في المستشفى سوف يرضي نفسه من ذلك التنوع الكبير الذي سيلاحظه في عمل القلب أو إيقاعه، والأصوات التي تخرج عن طريق التنفس، ولأن هذه الأصوات تعتمد على الحالة الجسمية للأعضاء، فإن كل واحد منها يعتبر مؤشراً معيناً على الآخر[11].

تبيّن أن هذه الاسطوانة أصعب بكثير مما تبدو بعد استخدامها في غرفة فحص الطبيب. كانت توجد مشكلة واحدة في التصميم. كانت السماعات الأولى في الأساس قطعة صماء من الخشب المجوف: يضغط طرفها بقوة على جلد صدر المريض ويضغط بالطرف الآخر بقوة فوق أذن الطبيب، تسبب أنواعاً من الأذى الجسدي وأوضاعاً غير مريحة لكلا الطرفين[12]. وبعضها كان يعلق من الوسط، الأمر الذي ساعد قليلاً. ولكن عندما اخترع أطباء المستشفى الملكيّ الأنبوب المرن في عام 1828 ظهر فرق كبير. وقتها لم يكن ثمة مانع من وضعها على جسم المريض بحرية أكبر، وبلا حرج. كتب أحد الأطباء: «بما أنه لا يتطلب أن يضع الطبيب

رأسه على صدر الشخص المريض... فيمكن استخدامها على علية المجتمع دون إثارة حساسية شديدة»[13]. أعلن أطباء المستشفى الملكيّ أن هذا الأنبوب المرن الجديد نجح في تقليل المخاوف من فحص الناس في الطرف الآخر من السلم الاجتماعي، أولئك الذين كانوا «مُعدين بشكل واضح أو ضعفاء بشكل مثير للشفقة»[14]. وبحلول ثلاثينيات القرن التَّاسع عشر، يبدو أنه لم يعد ثمة سبب اجتماعي- وبالتأكيد لا يوجد سبب فني- للأطباء لتجنب الاستماع بانتباه إلى أي مريض.

ومن ذلك الوقت أخذت السماعات الطبية طريقها في الممارسة اليومية السريرية، ولكن بأسلوب تدريجي فقط. وقد استفادت إدنبرة من ارتباط أُسكُتلندا التَّاريخي بفرنسا، وسمح لها هذا الأمر بامتلاك التطورات الحاصلة في باريس أسرع بكثير من بقية بريطانيا. كانت إدنبرة أيضاً متقدمة بسبب وجود الجامعة والمستشفى الملكيّ الذي كان يقدم خدمة طبية ممولة جيداً ومنظمة تنظيماً مركزياً جعلت المرضى يلتقون بخبراء مميزين وجهاً لوجه. بينما كانت لندن على النقيض من ذلك، مضطربة على نحو يائس. وسيطرت الممارسة السريرية في العيادات الخاصة، والمدارس الطبية مشتتة وفي حالة منافسة مع بعضها بعضاً. كان المنحازون ضد الممارسات الفرنسية أقوى، وثمة تبادل قليل من الممارسة الجيدة[15].

أما بالنسبة لأمريكا، فقد كانت تناضل لمواكبة أوروبا الغربية في

قدرتها على معالجة جموع المرضى العاديين. ووصلت السماعة الطبية للبلاد أول مرة في عام 1846 فقط. وفي ذلك الحين ظل العديد من الأطباء عديمي التأثير، بسبب نقص التَّعليم في مجال العلوم إلى حد كبير. كان عدد الأطباء في أمريكا في سبعينيات القرن الثَّامن عشر 3500 طبيب، منهم 400 فقط أو نحو ذلك حاصلون على درجات طبية. وتحسن الوضع تدريجياً في منتصف القرن التَّاسع عشر، حين بدأ الكثير منهم السفر الى إدنبرة أو باريس للتدريب. وبعد عام 1870، أصبح في أمريكا كليات طب خاصة في هارفارد، وروتشستر، وجونز هوبكنز، وشيكاغو، وبدأت أيضاً في تعليم استخدام السماعة الطبية[16]. ولكن هذا التحول المهم من البحوث المخبرية المتطورة إلى التطبيق العملي كان بطيئاً بشكل محبط، وأصبحت القدرة على إجراء تشخيص دقيق إلى حد معقول على أساس الأصوات الكامنة داخل جسم المريض ميزة قياسية فقط في مجال الممارسة الطبية بعد خمسين عاماً من تطبيقه أول مرة.

مع ذلك كانت السماعة الطبية جزءاً واحداً فقط من ثورة فكرية أكبر بكثير في القرن التَّاسع عشر. فعندما اكتشفت أشعة «إكس»، والكهرباء، وموجات الراديو، والجينات، واللاوعي، وهي إشارات إلى أبعاد موجودة في العالم الطبيعيّ مخبأة ورائعة، كان يوجد واقع مَلِيء أبعد من إدراك حواسنا العادية، ولكنه الآن بدأ ببطء وإثارة يلوح في الأفق. تحقق هذا الكشف الكبير في عوالم

جديدة في مجال الصوت ببساطة، مما يعد الآن اختراعاً غير مُقدّر. وصفه الفيزيائي كامبرج چارلزتسِون عام 1827 بأنه «مُضخّم ومكبر بدائي غير كهربائي للصوت الخافت»، أو في كلمة أخرى المايكرُوفُون[17]. وضع يتسِون المبادئ الأساسية للجهاز. وفي عام 1878، جعله أستاذ الموسيقى في جامعة كنتاكي واقعاً عملياً. وفي العام نفسه، ألقى وِلِيَم بريس، وهو أحد مهندسي مكاتب البريد البريطانيّ محاضرة عامة عن كيف سيغير المايكرُوفُون العالم:

> سوف تقدم لنا بوضوح الأصوات غير مسموعة تماماً بطريقة أو بأخرى. لقد سمعت بنفسي وقع خطى ذبابة صغيرة في صندوق بصوت عالٍ وبدا كأنه صوت حصان يعبر جسراً خشبياً[18].

أُطلق العنان لخيال العصر الفيكتوريّ. وأعلن أحد كُتاب مجلة «المشاهد»: على سبيل المثال، أنه قد يكون من الممكن قريباً «الاستماع إلى ارتفاع النُّسغِ في الأشجار، مسرعاً في الصعود متجاوزاً العقبات الصغيرة، مثل مياه الجدول مندفعة والحجارة في طريقها. وسماع النحل يمتص العسل من الزهور. والاستماع إلى اندفاع الدم في أصغر الأوعية الدموية[19]. لم يكن هذا مثل وصف مؤرخ المشهد الصوتيّ مَري شيفر، العالم الصَوْتِيّ المتزايد على نحو رتيب. إذ كان صوتاً أكثر ثراءً، وأكثر تنوعاً، وثلاثي الأبعاد أكثر من قبل».

في الاستماع من قرب لقرقرة جسم الإنسان وغرغرته أو حتى وقع خطى الذبابة، كان العلم في العصر الفيكتوريّ يعامل الصوت بتجدد بوصفه أمراً منطقياً، وشيئاً قد «يُقرأ» للحصول على معلومات. حدث هذا دون إخماد الصفات السحرية القديمة. على العكس من ذلك، فقد حفز اكتشاف هذا العالم شعور الناس بالعجائب الشَّاعِرِيّة للأشياء الحية والخفية في الصوت. «هذا الهدير الذي يقع على الجانب الآخر من الهدوء». أُخذ هذا الوصف من رواية لجورج إليوت الشهيرة «ميدل مارش» عام 1872، وظهر لدى العديد من الكُتاب والفنانين ما يمكن وصفه بنوع من الدوار السَّمعي المدوخ، وهم يتأمّلون ما تفعله هذه الأحاسيس الجديدة في نفوسهم المرهفة[20]. ولم يأخذ منهم وقتاً طويلاً حتى استقر رأيهم على أن المحافظة على حواسهم وتصفية الأصوات، وربما حتى حماية الحضارة بوجه عام يتوقف على قدرتهم الفريدة على تمييز الأصوات الجيدة من السيئة. ولم يعد الاستماع شأناً عارضاً. فلا بد أن يكون مهارة قوية ومنضبطة؛ تلك المهارة التي يستطيع عدد قليل فقط تحقيقها بطبيعة الحال.

الهوامش:

(1) عبارة من كتاب Edward Shorter، (الأطباء ومرضاهم، 1991).

(2) J. Worth Estes، (مرض الاستسقاء)، من كتاب Kenneth F. Kiple، (تاريخ كامبريدج العالمي للأمراض البشرية، 1993).

(3) Shorter، (الأطباء ومرضاهم).

(4) المرجع السابق.

(5) عبارة من كتاب Jonathan Sterne، (الفحص الطِبي بالتَّسمُّع غير المباشر، والسماعة الطبية، و«تشريح الأحياء»: الطب وثقافة الصوتيات، مجلة العلوم الإنسانية الطبية، 2011).

(6) المرجع السابق.

(7) المرجع السابق.

(8) Shorter، (الأطباء ومرضاهم).

(9) Sterne، (الفحص الطِبي بالتَّسمُّع غير المباشر).

(10) Kate Flint، (العصر الفيكتوريّ والخيال البصري، 2008).

(11) Malcolm Nicolson، (أهمية أذن الطبيب في إدنبره القرن التَّاسع عشر)، عبارة من كتاب Mark M. Smith (تاريخ الاستماع: قارئ، 2004). يُنظر أيضاً W. F. Bynum and Roy Porter، (الطب والحواس الخمس، 1993).

(12) Nicolson، (أهمية أذن الطبيب)، Smith (تاريخ الاستماع).

(13) المرجع السابق.

(14) المرجع السابق.

(15) المرجع السابق.

(16) المرجع السابق.

(17) John M. Picker، (المشاهد الصوتية في العصر الفيكتوريّ، 2003).

(18) عبارة من Picker، (المشاهد الصوتيّة في العصر الفيكتوريّ).

(19) المرجع السابق.

(20) المرجع السابق.

الفصل الثَّالث والعشرون

فنُّ الاستماع الجديد

في يوم مُشمِس ودافئ من أيام شهر أغسطس الرائعة عام 1869، كان عالم الطبيعة الأمريكي الأُسكُتلندِيّ المولد جون موير، يتجول بين الشلالات والوديان الصخرية العميقة وأشجار سيكويا العملاقة الغارقة في القدم في متنزه يوسمِات الوطني في كاليفورنيا سِيرا نِيفادا. كان يعيش في هذا المكان. ولكن في ذلك اليوم بالذات، بدلاً من إحساسه بالمتعة المعهودة، كان مشتتاً إلى حد كبير، وغير قادر على الشعور بالسكينة أو الاسترخاء،كما أوضح ذلك في مذكراته للأيام التي تلت. كان السبب في ما هو عليه من اضطراب هو طريقة سلوك الناس الذين جاءوا إلى المتنزه:

> يبدو غريباً ما هم عليه زوار يوسمِايت من تأثر قليل بروعة المكان العظيمة، كانوا كما لو أعينهم مُغَطَّاة بضمادة، وأصاب آذانهم الصَمّم. معظم من رأيت منهم البارحة كانوا ينظرون للأسفل وكأنهم منصرفون بلا شعور عن أي شيء يدور حولهم، في حين أن الصخور النفيسة كانت تهتز مع أنغام هِتاف عظيم من المياه المتجمعة من كل مكان حول الجبال، تعزف موسيقى قد تجتذب ملائكة من السماء[1].

أصوات العصافير، و«رياح الأشجار الموسيقية»، و«أزيز الحشرات البهيج»، و«الجداول التي تغني في طريقها إلى البحر»[2]. كانت روعة الطبيعة العظيمة في كل مكان، تحت نظر العين ومدى السَّمع، ربما على وجه الخصوص في الاستماع. وكما كتب موير ذات مرة عن غِنى الأصوات في متنزه يوسمِايت: «حتى الأعمى يجب أن يتمتع بهذه الغابة». مع ذلك فإن معظم الزوار- وهم مشغولون بصيد الأسماك، ويثرثرون مع بعضهم بعضاً، ويسوقون الأنعام مع البغال والخيول- لم يكونوا قادرين ببساطة على تقدير ما حولهم. وقال: «لو أنهم كانوا خاشعين، وصامتين، ويقظين، وينظرون ويستمعون بعاطفة، فإن حياتهم ستكون أكثر ثراءً بالتأكيد»[3].

عكست دعوة جون موير لنموذج «الخشوع» و«الصمت» في الاستماع صرخةً تردد صداها في القرن التَّاسع عشر: الحاجة لقوة الإحساس الفائقة وتأثيرها الكامل من أصوات خاصة. وُضع

هذا النموذج في بداية القرن عندما تحدث الرومانسيون عن فضيلة الاستماع إلى الطبيعة من كثب. كتب صموئيل تيلر كولرِدج في ليلة شتوية على بحيرة راتزبيرگ عن «رعود تكسُّر الجليد وعِوائه»، وكيف أقنعته هذه الأصوات بأنَّ ثَمَّة أصواتاً «أكثر عظمة من أي مشهد يمكن أن يكون»[4]. بل حتى وِليم وردزورث، الذي كتب عام 1828 قصيدة كاملة عن «قوة الصوت»[5].

جاء هذا التقديس للاستماع لدى الرومانسيِّين، وفي عقول علماء الطبيعة مثل جون موير، بوصفه شيئاً معقولاً، وأساسياً، بل حتى يمثل الديمقراطية والحرِّيَّة، ولكنه يتضَّمن أيضاً بذور سلوك للصوت أكثر قتامة وأكثر استبدادية. لكي تكون العظمة موضع تقدير، فقد اضطر الناس في كل مكان، سواء في الريف أم في المدينة لتعديل أساليبهم. ومع تقدم القرن، بدأ جانب التحكم في فن الاستماع يبدو أكثر قتامة، وأكثر ثباتاً.

بعد سنوات قليلة من كتابة جون موير تجربته في ولاية كاليفورنيا، وُضع في بايروِت ألمانيا حجر الأساس لمسرح المدينة الرائع دار أوبرا فاستيفال. عندما انْتُهِيَ منه عام 1876، أصبح مسرح بايروِت بوصفه أحد المعابد الموسيقية الكبرى في العالم، وعلى وجه الخصوص، كمَحجة لأولئك الذين يقدسون الملحن ريتشارد فاگنر، فهذا المكان هو المخصص لأعماله. كان تقديساً حقيقياً انغمسوا فيه. كان مثلما وصفت زوجته كوزِما فاگنر عندما

تحدثت عن ألحان زوجها: «إنَّ فننا- أجرؤ على هذا القول- هو دين»[6]. لم يكن هذا التقديس للموسيقى من فاگنر وزوجته فقط، بل كان العديد من هواة الموسيقى في القرن التَّاسع عشر ينظرون إلى فنّهم بالطريقة نفسها. مع ذلك فقد اتضح أنَّ إعطاء الموسيقى هالة دينية جاء بثمن كبير. سيكون لها أتباع أكثر تفانياً، بدأوا سريعاً بوضع عقيدتهم الخاصة حول الكيفية التي ينبغي الاستماع بها، وفي نهاية المطاف سحق أي سلوك يُشْتَمُّ منه رائحة بدعة. وتحول الفن الجديد من الاستماع إلى سلوك غير مريح، مزيج من الدهشة والكياسة والتمييز العنيف.

كان من المستغرب أنَّ يكون الاستماع إلى الموسيقى- حتى الموسيقى الكلاسيكية- شأناً يبعث على الاسترخاء قبل قرن واحد فقط. وهذا إلى حد كبير لأن الكثير من الناس في الواقع لم يكونوا يصغون إليها على الإطلاق. وغالباً ما تقام الحفلات في المطاعم. وكما أظهر بيتر گاي، أنه حتى لو أدى الموسيقيون في القصور ومنازل الأثرياء الفخمة، فيوجد في كثير من الأحيان «خلفية صوتية ممزوجة بالغزل والنميمة والطعام»[7]. وإذا سنحت لهم فرصة العزف في دار الأوبرا، فإنهم يظلون يواجهون قاعة لا تهدأ. لم تكن ثَمَّة آداب راسخة حول موعد دقيق لوصولهم أو خروجهم بهدوء في نهاية العرض؛ بدلاً من ذلك، كان ثَمَّة تيار مستمر الصخب المتقطع. حفنة من محبي الموسيقى يمسكون بنصوصهم

من كلمات الأوبرا، قد يتابعون العمل على خشبة المسرح بشكل واعٍ، ولكن معظم الجمهور يدردشون طوال الأداء، وهناك بائعون ينادون على أباريق النبيذ والبرتقال حولهم»[8]، حتى العاهرات في روافد الشرفات العلوية النائية يبحثن عن تجارتهن أيضاً.

يمكن للمرء أن يتصور بسهولة الموسيقيين وهم في يأس مطلق من هذا الهرج والمرج. مع ذلك فقد كانوا معتادين الأمر، والصمت قد يكَدِّرهم أكثر. عندما عزف موزارت في فيينا عام 1781، كتب إلى والده يخبره عن مدى سروره من صرخات «برافو» القادمة من الجمهور أثناء عَزْفه. نادراً ما تعترض الأوركسترا على الميزان الموسيقي الأخير الذي يَعُجُّ بالهتاف والتصفيق. في الواقع لا يستطيع المؤدي أو الملحن أن يتحمل الانتظار حتى نهاية المقطوعة قبل سماع الموافقة من جمهوره؛ فهما يفهمان الصمت بوصفه علامة على الرفض[9].

إلا أنه كانت ثَمَّة محاولات للتغيير في القرن الثَّامن عشر؛ فبدلاً من تقديم مجرد تسلية بخلفية مرحة، كان يعتقد أن الموسيقى قادرة على تقديم تجربة عظيمة ومؤثرة. وكما يصف چارلز بورني في ملحمته «تاريخ الموسيقى الشامل» التي بدأ كتابتها نهاية العقد السَّابع من القرن الثَّامن عشر أنَّ الموسيقى- أو على الأقل ينبغي أن تكون- مثيرة للمشاعر، وكتب: «لكل مستمع حق لتنفيس مشاعره، وأن يكون مسروراً أو مستاءً من دون معرفة وخبرة، أو

أمر من النقاد»[10]. واصل النقاد بطبيعة الحال دورهم في أن يكونوا مؤثرين في توجيه الذَّوق العام على نطاق أوسع، وبالنسبة للكثيرين منهم فقد قدَّمَ بيتهوفن للمستمعين تجربة عظيمة. قالت الكاتبة الفرنسية جورج ساند(*) للموسيقي يزت فرانز على سبيل المثال كيف كانت استجابتها لموسيقى الملحن الألمانيّ: «يجعلك بيتهوفن تدخل مرة أخرى في أعماق نفسك بحميمية؛ كل شيء شعرت به، وأحسست به، وأحببته، وعانيته، وحلمت به، كلها تنبعث من عبقريته، ويرمي بك إلى أحلام يقظة لا تنتهي»[11].

مع ذلك، هل يعني تعامل الموسيقيّ بهذه الطريقة التوقيرية شيئاً للمستمع «العادي»؟ يمكن أن نجد دليلاً على ذلك في لوحة معلقة الآن في متحف روفورترا في ترست، أصبحت عند نهاية القرن التَّاسع عشر مباشرة شيئاً ثميناً من الإحساس العالمي. وانتقلت اللوحة من بلد إلى آخر في شكل رسوم أو نسخ رائِجة. تُصَوِّرُ لوحة (بيتهوفن) لِونالو بالسترِل عازف بيانو وعازف كمان يؤديان في غرفة صغيرة تحوي قليلاً من الأثاث وجمهوراً من خمسة أشخاص[12]. لا أحد منهم، على ما يبدو، يصدر صوتاً أو حتى يتحدث مع رفقائه الأربعة الآخرين. رجلان يحدقان باهتمام في اتجاه الموسيقيين- على الرغم من أنهما لا ينظران إليهما مباشرة- وكأنهما مجبران على البقاء في هذا المكان، ورجل ثالث متكئ على الجدار المعلق عليه قناع الموت

(*) جورج ساند هو الاسم المستعار للأديبة الفرنسية أورور دوبان. (المترجم)

لبيتهوفن، ويداه في جيبيه، ينظر بأسف إلى الأرض، والرَّابع يجلس مائلاً إلى الأمام، ويداه على رأسه مغطياً عينيه، وامرأة منحنية على أحد الرجال، ولكنها غافلة عنه تحدق بعيداً بذهول. ليس هؤلاء الخمسة صامتين فقط، بل هم فاقدو الوعي تقريباً عن العالم الذي حولهم، يسرحون في عالم روحي لامَحْدُود. وبعبارة أخرى، هم يستمعون كما لو أنهم في مهمة مقدسة.

كُتب على قماش الرسم «الصمت المبجل»؛ لأنه كان وقتها النموذج المثالي للاستماع. لكي يصل المرء إلى حالة من النشوة، لا بد من إقامة علاقة مباشرة ونقية مع الموسيقى، وهذا يعني التركيز. لم يكن الصمت صمتاً سلبياً، بل كان يحمل بداخله قوة. كان مؤثراً. كان المستمع في مهمة ضخمة تستمر مدى الحياة لتحقيق الذات وتحسين المستوى الثقافي- ما يشار إليها بالألمانية Bildung (التَّعليم)[13]. وهذا يعني بطبيعة الحال، أن أيَّ شخص يخدش الصمت سيكون مذنباً بتعكيره صفاء هذه اللحظة التي تعتمد على هذه المهمة الصعبة. كان البكاء مقبولاً بالتأكيد أثناء استماعك. في الواقع، لماذا لا تبكي وهذه القطعة الموسيقية الجميلة تستثير فيك أعماق اليأس أو نشوة الحب؟ ولكن عليك البكاء بهدوء، وأن تجعل الدموع تسيل أسفل خديك بدلاً من النحيب بصوت عالٍ.

من جميع النواحي، أصبح متوقعاً أن يعمّ الصمت طوال العرض، حتى عندما يتعلق الأمر بالجماهير في أكبر الحفلات

وأكثرها ازدحاماً في القاعات الموسيقية أو المسارح. في الواقع، كانت الحاجة لفرض الصمت في مثل هذه المباني العامة، سواء أفي فرانكفورت أم في باريس أم في لندن أم في نيويورك، التي تضم أعداداً غفيرة من الأشخاص جاءوا للاستماع إلى الموسيقى الشهيرة التي تؤديها فرق الأوركسترا الرائدة والفنانون المشاهير، تشكل أكبر مشكلة للسيطرة على الحشود- وأيضاً، وربما بلا شك- خلق أشد الصراعات الاجتماعية.

في فرانكفورت عام 1808 على سبيل المثال، صدرت للجماهير مجموعة واضحة من المبادئ التوجيهية المطبوعة عن السلوك المتوقع منهم من الآن فصاعداً في المحاضرات والحفلات الموسيقية:

> خلال العروض الأدبية أو الموسيقية يُطلب من الجميع الامتناع عن الكلام. والتصفيق، أيضاً، سيعبر عن نفسه بشكل أفضل بالإصغاء وليس بضرب اليديْن. ولا يتوقع القيام بحركات تعبر عن الرفض... واصطحاب الكلاب غير مسموح به[14].

للأسف، يبدو أن هذه المبادئ التوجيهية الأولى كان لها نجاح محدود: تدريب الناس على فن الاستماع كان من الواضح أنه عملية شاقة وطويلة. ولكن ماذا لو -تسريعاً للأمور- قام بعض رواد الحفل بتنفيذ الإرشادات بأنفسهم؟ كان هذا بالتأكيد أمل جمعية محبي الموسيقى في نيويورك عام 1857، عندما حاولت أن تشرح في

تقريرها السنوي ما وصفته بـ«السلوك الموسيقي المقبول»، في محاولة لمعالجة مشكلة مستمرة من «قلة الانتباه والثرثرة» أثناء العروض: «إن الحل... يقع على عاتق الجمهور نفسه، إذا تولّت كل مجموعة صغيرة أمرها بنفسها، وعبسوا في وجه المعكرين لاستمتاعهم سريعاً فإنهم سينهون فرصهم القليلة، ومن ثمَّ سيجري الحفاظ على نظام مثالي»[15]. أُشيد في نيويورك وأماكن أخرى، بهذه الأمثلة النادرة لحسن السلوك. ففي مارس من عام 1819 أشادت صحيفة «أحداث لندن الصباحية» بحماس عن «الصمت والانتباه» الذي شهده حفل الأوركسترا الملكيّ الأخير. وأشار أحد محرريّ صحيفة في شيكاغو عام 1896، مؤيداً على أن أداء بيتهوفن في المدينة «حظي باهتمام كبير، وكان ثَمَّة ثرثرة أقل ملحوظة عن مناسبات سابقة»[16].

أثرت كل هذه الجهود ببطء. وبحلول نهاية القرن، ترسخت مُثل الذَّوق الراقية. أصبح الناس الآن أكثر ميلاً للبقاء ساكنين في مقاعدهم، يَسْعَوْنَ باستماتة لعدم تعكير برنامجهم، بالكاد يتجرأون على التنفس. ويشير بيتر گاي، وفي هذه المرحلة بالتحديد- عندما قمع المستمعون أخيراً غرائزهم الأكثر صخباً طوال الأداء- أصبح التصفيق أكثر قوةً، ويطالبون بتكراره المرة تلو الأخرى. وبدا الآن أن المشاعر المكبوتة انفجرت إلى جدار من الضجيج الحافل، وتجمعت ذروتها في صوت واحد[17].

وبني هذا الانتصار النهائي من احترام الاستماع في مكان حقيقيّ مثل بايروِت. فقد صممت ساحة الحفل الرئيسة لتعكس تلك المسارح اليونانية القديمة مثل إبيداوروس، التي تحدثنا عنها في الفصل السَّادس. شابهت إلى حد كبير الممرات والشرفات، وجُرد الكثير من «الرتوش» الزخرفية. يهدف بعض من هذه التفاصيل إلى جودة أفضل للصوت، ولكن في الغالب كانت للتأكيد أن لا شيء يتداخل مع شعور المستمع بنشوة الطرب. وشمل هذا أيّ مشتتات بصرية مهما كانت، بما في ذلك شكل الأوركسترا نفسها، التي وضعها المهندسون مع المايسترُو في مكان منخفض عن مدى رؤية الجمهور. كانت قاعة حفل بايروِت أيضاً أول قاعة أوبرا في العالم تطفئ أضواءها بانتظام حين يبدأ العرض: كان معظم روّاد الحفل في السابق يظلون في إضاءة زاهية طوال الوقت. في «معبد» فاگنر هذا، كل تلك الأشياء المهمة كانت دقيقة، ومنضبطة بتركيز على «الأصوات والمشاهد التي استحضرها فاگنر»[18].

كيف يمكن لكل أحد أن يتوافق مع هذه المعايير الصارمة من سلوك الاستماع؟ الجواب بالطبع، هو أنه لا يستطيع ذلك. وهذا، أيضاً كان جزءاً من صميم فن الاستماع الجديد. القدرة على الهدوء والاستماع كان يقيس مكانة المرء في العالم: ليس فقط لتظهر لنفسك حساسية مشاعرك الموسيقية، بل لتظهر نفسك شخصاً ذا ذوق رَفِيع، وشخصاً من الطبقة الراقية.

كانت الفروق الطبقية معقدة، ولكن لم يكن عامة الناس دائماً ممن يجلسون على المقاعد الرخيصة يفشلون في متطلبات السلوك. في أوبرا باريس على سبيل المثال، كان أولئك الذين يتحدثون باستمرار بغض النظر عن العُرف، هم ذوو «الباروكات الناعمة»، في الشرفات: الأرستقراطيون قليلو الإحساس الذين لا يراعون مرافقيهم المستمعين، والذين كانوا بمنأى من انتقادات البرجوازيين[19]. وبعد صدور تلك المبادئ التوجيهية المطبوعة بخمسة وثمانين عاماً، مازال يُطلب من الجمهور في فرانكفورت الامتناع عن مغادرة مقاعدهم أثناء أو قبل نهاية المقطوعة الموسيقية. على الرغم من أنّ هذا الطلب ليس موجهاً للجالسين على المقاعد، بل إلى أولئك الجالسين «في الشرفات»[20]. وقد مثلت ثورة الاستماع انتصاراً ليس للطبقة الأرستقراطية ولكن لقواعد سلوك الطبقة الوسطى.

بطبيعة الحال، كان ثَمَّةَ العديد- ليس الأرستقراطيون ذوو الباروكات فقط- ممّن شعر بالضيق من هذه الأعراف. فأيّ شخص مازال يتغذى من روح الحركة الرومانسية(*)، على سبيل المثال، قد يحتج ضد التصنع الصارم الكبير في آدابِ السُّلوك في الحفل. ومن ثمّ كانت ردة فعل چارلز لامب(**)، تحت ستار إيليا،

(*) الرومانسية: هي حركة فنية، أدبية وفكرية نشأت في فرنسا في أواخر القرن الثّامن عشر. (المترجم)

(**) كاتب انگليزي (1775-1834)، عُرف بكتاباته (مقالات إلى إيليا)، وكتاب أطفال (حكايات من شكسبير). (المترجم)

عن ليلة ترفيهية غير مرغوبة:

> جلست طوال عرض الأوبرا الإيطالية، حتى شعرت بألم شديد، وضيق غير بَيِّن، ثم هرعت إلى أماكن تعجّ بالضوضاء في الشوارع المزدحمة لأعزي نفسي من الأصوات التي لم أكن مضطراً لمتابعتها، والتخلص من ذلك الإصْغاء الثقيل، المجْدِب العقيم الذي لا ينتهي! والتجأت في تجمع صادق من أصوات الحياة المألوفة[21].

لا يمكن أبداً أن يفرض الإصغاء الصامت المستمر بشكل كامل على الجميع؛ لأنه ببساطة يخالف غريزة أساسية في الإنسان: نحتاج من الغريزة والمتعة الهمهمة دائماً، ودق أقدامنا، وطرق أصابعنا أو هز أجسامنا كلما دخلت الموسيقى آذاننا وغزت الجسم. كما يشير جِيمس جونسون في تاريخه عن المشهد الموسيقي في باريس، لكل أولئك الذين شعروا بضغوط التقييد الاجتماعية وافتقدوا الآن فرصة حقيقيّة للاستمتاع بالموسيقى على شروطهم -المرح، والاسترخاء، والمشاركة العفوية- كانت النتيجة الحتمية لهم الملل المحض[22]. ولن يمر وقت طويل قبل أن يسعى العديد من رواد الحفلات والأوبرا العاديين إلى الترفيه في الحفلات الموسيقية الصاخبة، وترك تلك المعابد الموسيقية الكلاسيكية لتصبح حكراً على الطبقات الوسطى أكثر من قبل.

كان ذلك نذيراً للمستقبل. في ذلك الوقت، على الرغم من نجاح العصر الفيكتوريّ في جعل فعل الاستماع ذا أهَمّيّة استثنائية، فقد كان أحد أسباب هذا النجاح هو أن ثقافته المفتونة ترمز على ما يبدو إلى نشأة القوى غير العادية للاِسْتِبْصار وتجنب التشتيت في العالم المرئي. ففي عام 1860، على سبيل المثال، كُتب مقال في مجلة ناشيونال يعبر عن الإعجاب بفلاسفة قدماء أغمضوا عيونهم من أجل تركيز اهتمامهم في معنى الأشياء بعمق. وأوضحت إليزابيث بارِت براونِنغ ببساطة لماذا كان الشخصية المحورية في ملحمتها الشعرية أورورا لي رجلاً أعمى: «كان عليه أن يكون أعمى... ليرى»[23]. بل إن العلماء قد حثوا الناس على رؤية ما وراء ظاهر الأشياء. وكما يذكر الفيزيائي البارز أولِفر لَاج، على سبيل المثال، سيكون أمراً فعّالاً إذا تقدمت المعرفة البشرية وبدأ الناس في استكشاف أكثر مما هو مرئي فقط: «المادة وحدها هو ما تنشده الحواس... [لكن] حواسنا الحيوانية لا تعطينا أي فكرة أو إشارة عن الوجود الغني في غير الملموس وغير المرئي»[24]. كان السحر العميق مع ما يمكن أن يُسمع بدلاً من أن يُرى سبب توجّه لَاج للنظر في ممارسات العصر الفيكتوريّ الرائعة من التخاطر، واستحضار الأرواح، فقد جذبته هذه الممارسات ليصبح شخصية قيادية في جمعية الأبحاث الروحية. وقادته هذه الإمكانات «غير المرئية» نحو فهم علمي أكبر للكهرباء وقوة الجاذبية، وموجات

الراديو، وساعدته في وضع بعض أسس فيزياء القرن العشرين.

كان كما لو أن الأذن البشرية تتجه نحو الكمال، كما لو أن قدرتها الفائقة على التمييز، أو حتى أن الحقائق العلمية الخفية في العالم أصبحت الآن أكثر حدة. ولكن كما سوف نعرف، قد تكون الآذان المرهفة لعنة فضلاً عن كونها نعمة. ففي المدن الكبيرة التي تنمو سريعاً مثل لندن أو نيويورك، لم يوصل تقديس الاستماع في العصر الفيكتوريّ المغروس إلى الاستبصار والعجب، بل إلى الانهيار العصبيّ والبؤس!

الهوامش:

(1) John Muir، (صيفيتي الأولى في سييرا، 1911).

(2) المرجع السابق.

(3) John Muir، (متنزهاتنا الوطنية، 1901) في (كتب اكتشافات البراري الثمانية، 1992).

(4) John Picker، (المشاهد الصوتية في العصر الفيكتوريّ، 2003).

(5) المرجع السابق.

(6) Peter Gay، (التجربة البورجوازية، فيكتوريا لفرويد، المجلد الرَّابع: القلب المكشوف، 1995).

(7) المرجع السابق.

(8) المرجع السابق.

(9) المرجع السابق.

(10) المرجع السابق.

(11) المرجع السابق.

(12) المرجع السابق.

(13) انظر Peter Watson، (العبقرية الألمانية: عصر النهضة الأوروبي الثّالث، والثورة العلمية الثّانية، والقرن العشرين، 2010).

(14) Gay، (التجربة البورجوازية).

(15) المرجع السابق.

(16) المرجع السابق.

(17) المرجع السابق.

(18) المرجع السابق.

(19) James H. Johnson، (الاستماع في باريس: التّاريخ الثقافي، 1995).

(20) Gay، (التجربة البورجوازية).

(21) Charles Lamb، (فصل عن الاستماع، في مقالات إيليا، 1923)، يُنظر أيضاً Picker، (المشاهد الصوتية).

(22) Johnson، (الاستماع في باريس).

(23) Kate Flint، (العصر الفيكتوريّ والخيال البصري، 2008).

(24) Oliver Lodge، (السنوات الماضية: السيرة الذاتية، 1931)



الفصل الرَّابع والعشرون

الحياةُ في المدينة

كانت منطقة شينرو الراقية في لندن مليئة بالغبار، وتعجّ بصوتِ ضجيجٍ عالٍ من الأعمال التي تجري بوتيرة محمومة في فصل الصيف وأوائل الخريف عام 1853. جاء صوت الضجيج والطرقات من المنزل رقم 5، منزل الكاتبين توماس وجين كارلايل. كان لدى عائلة كارلايل عمال بناء في العلية لأنهم قد شرعوا في تغيير منزلهم بشكل جذري: إنشاء حجرة دراسة عازلة للصوت تماماً في الجزء العلوي من المنزل مباشرة، وبعيدة عن الشارع قدر الإمكان؛ بجدران مزدوجة، وسقف مبطن بكاتم للصوت في غرف التحكم بالهواء، وبلا نوافذ؛ إذ تأتي الإضاءة الطبيعية الوحيدة من مَنْوَر في السقف.

كانت عائلة كارلايل محبطة من تأخر البنائين. وتوماس على وجه الخصوص يريد مكاناً تعمّه السكينة والهدوء التام دائماً من أجل الكتابة. كتب في رسالة إلى والدته في 31 ديسمبر 1852: «إنه أمر لا غنى عنه مطلقاً لمعظم الناس، خصوصاً مَن هم مثلي، مرهفي الحس، سريعي الارتباك، ليكونوا في عزلة مثالية للعقل من وقت لآخر، وأن يتركوا لحالهم»[1]. لكن منذ وقت انتقاله من أُسكُتلندا قبل سنوات متعدِّدة، فشلت لندن فشلاً ذريعاً في تقديم هذه العزلة التي يرغبها، إذ كان يعاني باستمرار الضجيج، وهو يتكلف عناء الكتابة في مكتبه في شينرو. على سبيل المثال، كان ثمة نقنقة دجاج لا تنقطع. هذا الضيق الذي ظهر أول مرة قبل أكثر من عشر سنوات، كما قالت جين في إحدى رسائلها:

> جلب جيراننا المجاورون عند عودتهم من رحلة الصيف ديكاً ودجاجةً حيّين! وأظهر الديك خلال أيام قليلة قدرة نادرة على الصياح. أهلكه الله سريعاً![2].

على أنه بمعزل عن اختفائه، أخذت الأمور تسوء أكثر، حين ازداد قلق جين بخصوص الحالة العقلية لزوجها:

> أن جارتنا البغيضة، بدلاً من أن تتخلص من الديك... فقد أحضرت آخر... يحتشدان كل ليلة مع الكثير من الدجاج في قنٍ صغير، وتُترك أبوابه مشرعة طوال الليل... وبطبيعة الحال

> يبدأ النقيق والصياح ليس فقط مع ضوء الصباح، بل من منتصف الليل، وما يلبث حتى يصبح الصوت كضربة السيف في رأس من يسمعه... وإذا استمر هذا الوضع سيكون قريباً في مستشفى المجانين... فقد أَقسم كارلايل أنه سيطلق النار عليها[3].

في الواقع، لم يكن توماس جاهزاً للتعامل مع هذه الدواجن «الشيطانية»؛ لأنه كان كثيراً ما يتخيل الانتقام من مجموعة من الموسيقيين في الشارع الذين ما برحوا يظهرون من وقت لآخر:

> 12 مارس 1853:... جاء مجموعة من الموسيقيين الأشقياء المتشردين تحت نافذتي، مع أصوات قعقعة، وقيثارات وأغانٍ زنجية، يؤدونها بقوة أكثر من المعتاد؛ أملاً أن يحتج عليهم أحد أو مجموعة من الناس...
>
> 8 يوليو 1853: استيقظت... هذا الصباح لليوم الثّاني على التوالي في الخامسة صباحاً، وتحت نافذتي إيطالي أصفر حقير يعزف...[4].

يبدو الآن أنه في مرحلة الانهيار. كان فصل الصيف على وجه الخصوص صعباً:

> أنا معتاد فتح الأبواب والنوافذ طلباً للهواء، وجميع الرجال والحيوانات معتادون إصدار الأصوات في الطقس المعتدل،

> ومن المدهش كيف أن العديد من الديوك، والببغاوات، والطيور المهاجرة، والكلاب، وعربات نقل النفايات والمركبات، تضجُّ بأصواتها عبر النوافذ المفتوحة حتى في أهدأ المناطق!»[5].

كانت غرفة الدراسة في العلية التي على وشك الانتهاء أمله الوحيد. أكد توماس لوالدته أنه مع هذه الغرفة «المنيعة الهادئة»، سيكون قادراً على البقاء في المدينة إلى الأبد، وربما إلى الشيخوخه، منعزلاً تماماً، ووحيداً مع كتبه وأوراقه في سكينة وهدوء[6].

للأسف، لم ينجح في مسعاه تماماً، إذ اكتشف توماس وهو جالسٌ في غرفته «الصامتة» للمرة الأولى أنه على الرغم من كبح بعض الضوضاء الخارجية المزعجة أو منعها بعازل الصوت؛ فقد بدت أصوات أخرى مقابل الهدوء التام مُضَخّمة بشكل غريب، ويبدو أن نظام التهوية الذكي ذا الأربعة عشر منفذاً الذي قام بتركيبه لتفادي ضرورة فتح النوافذ نقل إلى الغرفة جميع الأصوات الصادرة من غرف الخدم وغرف المعيشة في الأسفل. حتى ذلك الحين كان المنور يفتح في الطقس الحار، متجاوزاً الفكرة التي يقوم عليها تصميم غرفة الدراسة بلا نوافذ. وبحلول شهر نوفمبر عام 1853، قالت جين: «في الواقع، إن الغرفة الصامتة هي أصخب مكاناً في المنزل، وفشلت فشلاً ذريعاً». وعلقت أن «السيد (ت) أصبح الآن مُنحَرِف المِزَاجِ». كان من المؤكد أنها عبارة لطيفة.

مال عقله مرة أخرى إلى الأفكار السوداوية القاتلة عن «الدواجن الشيطانية» في الفناء الخلفيّ المجاور[7].

من الصعب عدم السخرية من توماس كارلايل كونه «مرهف الحس» بطريقة سخيفة جداً، ومن الصعب أيضاً، عدم الشعور بقدر كبير من التعاطف مع المرأة التي كانت بجانبه طوال تلك السنوات. من الواضح أن الضجيج وتوتر الأعصاب يأتيان مترافقين. وأنه من الصعب أحياناً النظر إلى الماضي ومعرفة أيهما كان السبب وأيهما كان النتيجة، إذ كان بعض الضجيج متخيلاً أكثر من كونه حقيقيّاً. وبعد أن زار الكاتب الأمريكي گاريت كيزر غرفة توماس الصامتة قبل بضع سنوات، قال إنها كانت مرقداً لأولئك الذين يسعون إلى الوحي الهادئ. «يمكنك أن تتخيل عبارة نُقشت على الباب، تقول: « أن تكون مَهْوُوساً بالهدوء لا يعني أن يكون مُستَحوَذاً عَلَيْك»[8].

المثير للقلق بالنسبة لنا أيضاً أن نسمع تحيزاً عنصرياً وطبقياً في تذمر كارلايل، مثل قوله: «الموسيقيون الأشقياء المتشردون» و«آلة عزف الإيطالي الأصفر الحقير». ولكن الحقيقة غير المريحة هي أن موقفه كان مثالياً تماماً من تصاعد المشاعر العدوانية تجاه الضجيج بين الطبقة الوسطى في لندن العصر الفيكتوريّ، حتى بين أبناء الطبقة الوسطى المهذبين. چارلز ديكنز على سبيل المثال، تذمر أيضاً «من الأداء الوقح والآلات الوقحة لقارعي الطبول، وعازفي

الآلات، والبانجو، وضاربي الصنج، وعازفي الكمان، ومغنّي الأغاني الشعبية[9]. وساهمت المقالات الصحفية في الوقت نفسه، بسعادة في تشكيل عنصريّ واسع النطاق عن موسيقيي الشوارع في المدينة بقولها: «نادراً ما تجد بينهم انكليزياً، كذلك لا يوجد أُسكُتلندِيّ واحد بينهم»، كانوا كما ادّعى أحد الصحفيين «أجانب دائماً»[10]. ليس ثمّة شك في أن بعض هؤلاء الموسيقيين كان متورطاً فعلاً في نوع من الأعمال المشبوهة، يقومون بإزعاج متعمد خارج منزل شخص ما حتى يدفع لهم مبلغاً من المال. ولكن، كما بيّن المؤرخ الأدبيّ جون بيكَر، أن من سوء حظهم أيضاً تجسيد فكرة أن الأجانب كانوا يجتاحون إنكلترا، أو الصراع من أجل منع تصاعد موجة الابتذال. وأظهرت الدعوات المتزايدة في البرلمان لإبعاد موسيقيي الشوارع، أو على الأقل الابتعاد عن المناطق المحترمة كيف يمكن بسهولة أن تتحول القضية من الأصوات الهجومية إلى نوع مقرز من التمييز الاجتماعيّ، بل حتى نوع من التطهير العرقيّ.

من المفارقة أن موسيقيي الشوارع أغضبوا أناساً بهذا الدويّ الخافت مثل ديكنز وتومس كارلايل في غرفته العازلة للصوت؛ وذلك ببساطة لأن مثل هذه الضجيج كانت تقابله غرفة فاخرة ذات خلفية هادئة.

كانت أماكن أخرى في لندن على النقيض من ذلك، خصوصاً في وسطها الصاخب، كان ثمة صوت مرتفع حقاً في الخلفية

عالٍ ومستمر بما يكفي ليحطم الأعصاب. وهذا المشهد الصوتيّ الواسع هو الذي أثار الكاتب في الشؤون الصحية أدوين آش أن يعلن مرض العصر الحديث الجديد، الذي أسماه إيحائياً «الْتِهاب لندن»[11]. كان عدد الناس وحجم حركة المرور التي تتدفق في المدن مثل لندن في نهاية القرن يرتفعان ارتفاعاً سريعاً. كما أن بعض الأصوات قد ضاعت في أواخر عشرينيات القرن العشرين حينما حلت السيارة ذات المحرك والعجلات المطاطية محل العربة ذات العجلات الحديد التي تجرها الخيول. واستُبدلت الطرق القديمة المزعجة لتحل محلها أسطح أكثر سلاسة. وجعلت التحسينات الهندسية، مثل استخدام عجلات «العربة المحورية» من السكك الحديد، الصوتَ أقل قرقعة وضجيجاً. واستبدلت الآلات الكهربائية بالآلات البخارية القديمة[12]. ولكن كان من الصعب ملاحظة هذه التحسينات بسبب الضجيج الإضافيّ من أولئك السكان والمركبات.

كان أحد الأشخاص الذين أصيبوا بالذعر من هذا الوضع المتدهور طبيبا من گلاسكو اسمه دان ماكنزي. في عام 1916 نشر كتابه «مدينة الضجيج: التقريع العنيف مقابل الضجيج». في هذا الكتاب أشار بوضوح إلى أن كتاب مدينة الضجيج مجازي، وليس حقيقاً، يرتكز إلى حد كبير على تجاربه الخاصة:

أصبح هدير حركة المرور من الحافلات والسيارات، وسيارة الأجرة أعمق وأكثر ضجيجاً وبطبيعة طاغية أكثر من الماضي، بالأساس بسبب المركبات التي أصبحت أثقل وحركتها أسرع بكثير[13].

وعلى الرغم من انحسار صوت قعقعة عجلات الحديد على الحصى، كان ثمة مصدر جديد للإزعاج حل محله:

بوق السيارة! كثيراً ما كنت أتساءل لماذا سُمح في العالم أن توجد آلة التعذيب هذه ولو ليوم واحدا!... الأبواق! بالتأكيد لم يحدث في تاريخ الضجيج كله أن أطلق مثل هذه البدعة الوحشية في الهواء[14].

وهذا كان بطبيعة الحال على رأس جميع الأنواع الأخرى من الهدير البطيء، مثل «اللحن الحزين» من الحافلات الكهربائية، والباعة في الشوارع، وصوت الموسيقى الصاخبة[15]. وما أقلق الدكتور ماكنزي أكثر هو أن هذه المجموعة غير المسبوقة من مسببات الضجيج ربما تكون سبباً مؤكداً -ولكن بطيئاً- لتدمير صحة سكان المدن العقلية.

فالعقل المعاصر أداة حساسة، مؤشر إبرة يرتجف ويتأرجح مع أدق تيارات الفكر والشعور، وبالثَّقافة والعلم اكتسبنا مشاعر الفنان أو الشَّاعر، مع ذلك فنحن مستمرون في تعرية هذه

الآلة المتوازنة والدقيقة...[16]

هو يعتقد أنه مع هذا القصف اليوميّ المستمر للضجيج في خلفية المدينة- كون الضجيج أصبح أمراً مفروغاً منه- فإن الدماغ البشريّ، سيصبح متعباً أولاً، ثم مُجْهَداً بالكامل. والنتيجة ستكون وباءً من الإرهاق العصبيّ. ومن ثم فإن الضجيج الذي عاناه توماس كارلايل- أي الإزعاج العرضيّ من موسيقيي الشارع أو صوت نقيق الدجاج- كان مزعجاً ولكنه غير منطقي في الأساس. كان التهديد الأكبر، بنظر ماكنزي هو تجربة الضجيج المزمنة على مئات الآلاف من الرجال والنساء والأطفال العاديين الذين يذهبون إلى المدرسة، أو يأتون يومياً إلى مراكز المدن بالقطار، ويعملون لساعات طويلة في المحال التجارية أو المصانع التي تحيط بها الآلات، ثم يعودون إلى المنزل ليلاً في مساكن مكتظة تطل على شوارع لا تهدأ.

لم تكن لندن المكان الأكثر ازدحاماً بالسكان على وجه الأرض في نهاية القرن التَّاسع عشر- ومن ثم المكان الذي يهدد أكثر سكانه بالإرهاق العصبيّ بسبب الضجيج- ولكن كانت المنطقة الشرقية السفلى من مانهاتن في نيويورك. كان نحو ثلاثة أرباع مليون مهاجر يصلون أمريكا سنوياً، وفي بعض السنوات وصل عددهم إلى أكثر من مليون وافد جديد، وبقي ما يقرب من نصفهم في نيويورك[17].

ومن بين هؤلاء، استقر غالبيتهم في المنطقة الشرقية السفلى، وخلقوا في بضعة كيلومترات مربعة فسيفساء رائعة من الجنسيات والثَّقافات المختلفة- الأيرلندية والألمانية والبولندية والإيطالية واليهودية- وكما وصف أحد المؤرخين المنطقة بقوله «محرك تشغيل المدينة بحرارة لم يسبق لها مثيل»[18].

وصف جاكوب رِيس هذه المنطقة عام 1890 في كتابه الكلاسيكيّ «كيف يعيش النصف الآخر». وصفاً يفيض بالمشاهد البصرية، والروائح، وأصوات الشوارع والناس ينادون بعضهم بعضاً، ويتجولون ببضائعهم، ويقفون ويتحدثون، ويتجادلون، ويتخاصمون، ويلعبون:

> تحتك الحشود مع بعضها بعضاً في العربات وعلى رصيف المحال، إذ وضع هناك لوح خشبي على اثنين من براميل الرماد للقيام بواجب العزل! يتدافعون، ويتصارعون، ويثرثرون، ويصرخون بلغات أجنبية. بلبلة حقيقية من الاضطراب[19].

هنا أيضاً، تلتف سكة حديد نيويورك المتقدمة مع «قطارات صاخبة مسرعة على الطريق الحديد السريع»، ويبدأ اليوم في كل ساعة. وبدلاً من النوم بهدوء في الليل، تبقى المنطقة «صاخبة وهادرة»[20]. يسمي ريس هذا الجزء من مانهاتن «المدينة اليهودية». وإذا كان ثمة شيء حقيقيّ وليس مجازياً عن مدينة الضجيج، فهو

هنا بكل تأكيد.

ثمة الكثير من البهجة والدفء يمكن العثور عليهما في هذه اللقطات السَّمعيّة في مرحلة تحول القرن في المنطقة الشرقية السفلى. وكما هو الحال الآن، كان الضجيج رمزاً قوياً يمثل حيوية المجتمع، والصناعة والتقدم. ولكن كان يوجد جانب مظلم من الحياة هنا أيضاً، حيث ألحق الضجيج الذي لا ينتهي عبئاً ثقيلاً على السعادة البشرية. وصف الروائيّ الإنكليزيّ أرنولد بِنيت المساكن المصطفة في شوارع المنطقة الشرقية السفلى المزدحمة ذات المباني الكبيرة من ستة أو سبعة أو ثمانية طوابق بأماكن «تنضح بالبشر من كل نافذة وباب». كان يوجد في عام 1895 حوالي 40.000 مسكن، تضم بشكل مذهل 1.3 مليون إنسان[21]. وحسب جاكوب رِيس فإن حوالي 330.000 شخص كانوا مكدسين في ميل مربع واحد[22]. ربما المربع السكنيّ الأكثر بجانب شارع أورشرد: عاش في عام 1903 ما يقرب من 2000 شخص فقط في هذا المربع السكنيّ الصغير. لو كنت مقيماً آنذاك، وأردت الدخول من الباب الأمامي من تلك المساكن فلن تدخل إلى ملاذ هادئ، ولكن إلى مكان يعجُّ بالأسر «المكدسة فوق بعضها بعضاً مثل الكثير من الخشب المتراكم». مكان غاصّ مكتظ، يفتقر تماماً إلى الخصوصية، ومن النادر أن يهدأ[23].

التقط جاكوب رِيس لحظة دخول فتاة المسكن وصعودها السلم، بعد أن خرجت لإحضار بعض الماء. وكتب واصفاً هذا

المكان: «مكان لا تدخل أشعة الشَّمس إليه أبداً»:

> ... في السلالم الضيقة التي تصدر صريراً، تصعد فتاة حاملة الجرة من طابق إلى آخر، بين مجموعة من الصبية، نصفهم رضع، يلعبون لعبة قذف القروش على بسطة السلم، وبجانب أحواض غسيل وأسرة مكدسة. ثمة تنظيف في «الشقة»؛ وهذا يعني إزالة البق الزائد. ومازال في الأعلى المزيد. تمر على باب نصف مفتوح يخرج منه صوت ضجيج مشاجرة وشتائم...[24].

الناس الذين يعيشون داخل المسكن مثل 97 على شارع أورشرد (الآن متحف ومعلم تاريخي وطني) مثل أسرة گامبرتس، أو كونفينوز، أو ريگورشافسكي، من الواضح أنهم قاموا بأفضل ما في وسعهم لمنازلهم: زُينت الجدران بورق زينة، وعُلقت اللوحات، وعُرضت تذكارات الأسرة، ووُضعت أطباق الطعام على الطاولة. ولكن كان لدى وسطاء العقارات وقيّمي المساكن المشتركة حافزاً اقتصادياً في ضغط العديد من المستأجرين معاً قدر الإمكان، مما خلق ظروفاً مستمرة ولا مفر منها من الضجيج ليلاً ونهاراً. هناك، وفي جميع أنحاء المنطقة الشرقية السفلى، بنيت غرف إضافية في الخلف، وأُبقيت المراحيض في الخارج لزيادة المساحة، وفتحت أقبية على الرغم من كونها مظلمة، ورطبة وعديمة التهوية في كثير من الأحيان؛ من أجل إسكان من يسمون «الأطفال المستأجرين»؛

وهي للأطفال الصغار من الأسر المفككة، أو الذين بلا مأوى، إذ يدفع آباؤهم إيجاراً متواضعاً لإبقائهم بعيدين عن الشوارع[25]. وقسم الملاك أيضاً الشقق التي كان تقطنها الأسر في راحة معقولة، واستمروا في تقسيمها. كتب رِيس: «في مكان يتسع لأسرتين عاشت عشر أسر... ودفعوا بعد ذلك الإيجار للمالك»[26].

ولم يكن تقليص حجم الغرفة المشكلة الوحيدة. فإذا تم التقسيم بزوايا صحيحة من الجدران الأمامية والخلفية، فإن كل غرفة سيكون لها نافذتها. وفي كثير من الأحيان جرى التقسيم على جانب كل طابق، وهذا يعني أن الغرف الداخلية ستكون دون نوافذ أو ضوء مباشر أو تهوية، وأن على الأشخاص المشي من داخل غرفة للوصول إلى أخرى. كان من الصعب جداً تسمية مثل هذا المكان منزلاً. في الواقع، وصفت هذه المساكن أحياناً بالأوكار والثكنات، أو الخلايا أو حتى العشش. ومهما كانت التسميات، فقد كانت الخصوصية هنا مستحيلة تقريباً. في شارع سيدر، عَبّر رِيس عن ذلك بقوله: خمس أُسر- عشرون شخصاً من كلا الجنسين وجميع الأعمار- يعيشون في غرفة مساحتها اثنا عشر قدماً في اثني عشر قدماً ويوجد بها سريران اثنان فقط وكرسي وطاولة[27]. في كل مكان، وضعت أَسرة مؤقتة من صناديق أو سجاجيد تنتشر على الأرض. لن تجد لحظة هدوء واحدة؛ لأنه ببساطة، ثمة شخص واحد على الأقل سوف يتحرك ليلاً أو نهاراً![28].

في ذلك الوقت، دفع الخوف من الأمراض السلطات المدنية لوضع قوانين تكفل دخول الضوء والمزيد من الهواء لهذه المساكن. ولكن لم ينل الصوت إلا القليل، وليس أقلها أن الاقتصاد المحلي وقتئذ كان يعتمد كلياً على الغرف كخلايا صناعية متبقية. وهنا، بعيداً عن موظفي الصحة أو مفتشي المصانع، وبعيداً عن نظر أيٍّ قانون لتنظيم ساعات أو حماية الأطفال، كان جيش هائل من الناس يعملون في صنع الملابس.

> في نواحي المساكن اليهودية ورش عمل أيضاً... سوف تدرك ذلك تماماً؛ لأنك إذا عبرت المربع السكنيّ في أيٍّ من شوارع الجانب الشرقيّ، ستسمع طنين الآلاف من آلات الخياطة التي تعمل تحت ضغط عالٍ من الفجر حتى يُنهك العقل وتضعُف معه العضلات[29].

وثمة أكثر من عشرة أشخاص -من رجال ونساء وأطفال- يعملون والعديد من الآلات تطنّ طوال الليل في الغرف نفسها حيث تُتناوَل الوجبات وتُغسَل الملابس. يذكرنا رِيس: «هذه هي الظروف الاقتصادية، التي دعت صديقي الصانع أن يتباهى بأن نيويورك يمكنها اكتساح العالم بالملابس الرخيصة»[30].

ما يجعل الملابس رخيصة ووفيرة، يجعل النوم نادراً وثميناً. فضجيج آلات الخياطة يأتي ويذهب كل ساعة، وأجهزة إنذارات

الحريق المتكررة هنا، في المنطقة الشرقية السفلى، تجعل الأعصاب تتوتر بسهولة. كان لدى نزلاء جزيرة «وورد» اللاجئين الكثير من الأشياء المشتركة مع قاطني هذه المساكن. وكما أوضح مراسل صحيفة عام 1894، كان الفقر عاملاً واحداً بسيطاً: «في حال كانت المرأة كبيرة أو مريضة، ومن ثم، لا طائل منها في الكفاح الشاق من أجل الوجود الذي يواجهه الفقراء باستمرار في المدينة، فسرعان ما تعوض الأسرة ذلك وتخفف العبء إلى حد ما على المعيل»[31].

ولكن من الواضح أن بعض المحبوسين هناك يعانون نقصاً في النوم ومن ثمّ يشعرون بإرهاق عقلي[32]. يخبرنا رِيس عن أسرة لم تستطع النوم في جزيرة وورد. كتب: أخذوا السُم معاً؛ لأن حياتهم كانت ببساطة يحيط بها اضطراب مستمر، لقد «كانوا متعبين»[33]. هؤلاء أشخاص وصلوا إلى مرحلة حرجة من الغمّ، أبعد من الحالة التي وصفتها زوجة كارلايل في لندن بأنها «انحراف المِزَاجِ». بالنسبة لأولئك الناس في المنطقة الشرقية السفلى، قد يكون الضجيج فعلاً مسألة حياة أو موت.

كان الناس في أواخر القرن التَّاسع عشر وأوائل القرن العشرين في مساكن يتقاتلون من أجل الفتات، وكانت السكينة والهدوء في حد ذاته من أندر الموارد. كان لديهم القليل من القوة للتحكم في مشهدهم الصوتيّ، وفرصة ضئيلة للهروب منه. ومنذ ذلك الحين، غير التوجه بالإصلاح الاجتماعيّ في القرن العشرين هذا المكان.

في ثلاثينيات القرن العشرين خصوصاً، صار يمكن احتمال الحياة في هذه المساكن. ولكن بالطبع لم تختفِ تلك الظروف المعيشية القديمة تماماً، ولكنها تغيرت ببساطة. في هذه الأيام، يمكن العثور على المصانع المستغلة للعمال التي تنتج الملابس الرخيصة في العالم في منطقة الشرق الأقصى وشبه القارة الهندية. ولذا فهناك أيضاً، نجد الضجيج، والأرق، والإرهاق العصبيّ الذي أقلق من قبل أحد الإصلاحيين جداً في العصر الفيكتوريّ مثل دان ماكينزي.

وفي الوقت نفسه، مازال صخب حيّ مثل القرية الشرقية في مانهاتن أو المنطقة الشرقية السفلى يُسمع، وإن كان في شكلٍ صامت. يأتي البوهيميون(*) والشباب والميسورون اليوم في مانهاتن، لتذوق جوها متغير الحدة. هؤلاء المقيمون الجدد يتمتعون فعلاً بوجود أشخاص بالقرب منهم، فهو مكان يمكنك أن ترى وتسمع فيه الناس مع بعضهم، وكما وصفته كاثرين گريدر عن تاريخ منزلها في المنطقة الشرقية السفلى: «يقوم على تقاليد المهاجرين الأوائل الاجتماعية والرسمية والتعبيرية، التي تقدم بوضوح درجة مباشرة من الحميمية». لا يبدو أن الكثافة تؤدي دائماً إلى الاكتظاظ. أصبح الناس يتكيفون مع ذلك إلى حد كبير، ويخبرنا علماء النفس أنهم على العكس من أسلافهم، لم يعودوا يتنافسون في الموارد الشحيحة[34]، ولهم الحرية في البقاء منفردين أو مع الناس، ومتى يكونون محفزين،

(*) مصطلح يطلق على المتحلّل من قِيَم المجتمَع. (المترجم)

ومتى يكونون مسترخين. باختصار، سيطروا على جزء كبير من حياتهم، ولديهم السيطرة على مشاهدهم الصوتية. وكما هو الحال دائماً، فهذا ما يشكل جميع الفروق في العالم.

الهوامش:

(1) رسالة Thomas Carlyle إلى Margaret A. Carlyle، 31 ديسمبر 1852، (مجموعة الرسائل).

(2) رسالة Jane Carlyle إلى Isabella Carlyle، 24 نوفمبر 1841، (مجموعة الرسائل).

(3) رسالة Jane Carlyle إلى Grace Welsh، 23 فبراير 1842، (مجموعة الرسائل).

(4) رسالة Thomas Carlyle إلى Margaret A. Carlyle، 12 مارس 1853، (مجموعة الرسائل).

(5) رسالة Thomas Carlyle إلى Margaret A. Carlyle، 11 يوليو 1853، (مجموعة الرسائل).

(6) المرجع السابق.

(7) رسالة Jane Carlyle إلى Kate Sterling، 19 نوفمبر 1853، (مجموعة الرسائل).

(8) Garret Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها: كتاب عن الضجيج، 2010).

(9) John Picker، (المشاهد الصوتية في العصر الفيكتوريّ، 2003).

(10) المرجع السابق.

(11) Hopewell-Ash Edwin، (في المحافظة على أعصابنا سليمة، 1928).

(12) Dan McKenzie، (مدينة الضجيج: التقريع العنيف مقابل الضجيج، 1916).

(13) المرجع السابق.

(14) المرجع السابق.

(15) المرجع السابق.

(16) المرجع السابق.

(17) James Ford، (الأحياء الفقيرة والمناطق السكنية، مع إشارة خاصة إلى مدينة نيويورك: التَّاريخ، والظروف، والقوانين، 1936).

(18) Katherine Greider، (في آثار المنزل: مجموعة ملحمية على ألف قدم مربعة في المنطقة الشرقية السفلى، 2011).

(19) Jacob A. Riis، (كيف يعيش النصف الآخر، إعادة إصدار، 1997).

(20) Jacob A. Riis، (أطفال المساكن المؤجرة، 1903).

(21) Lawrence J. Epstein، (على حافة الحلم: قصة هجرة اليهود في المنطقة الشرقية السفلى بنيويورك 1880–1920، 2007).

(22) Riis، (كيف يعيش النصف الآخر).

(23) Greider، (في آثار المنزل).

(24) Riis، (أطفال المساكن المؤجرة).

(25) المرجع السابق.

(26) Riis، (كيف يعيش النصف الآخر).

(27) المرجع السابق.

(28) Linda Granfield and Arlene Alda، (97 شارع أورشرد، نيويورك: قصص من حياة المهاجرين، 2001).

(29) Riis، (كيف يعيش النصف الآخر).

(30) المرجع السابق.

(31) New York Herald، 13 مايو 1894، عبارة من كتاب Greider، (في آثار المنزل).

(32) Greider، (في آثار المنزل).

(33) Riis، (كيف يعيش النصف الآخر).

(34) المرجع السابق.



الفصل الخامس والعشرون

التقاطُ الصوت

من الصعب أن يُنسى مشهد انهيار البرجين التوأم في نيويورك يوم 11 سبتمبر 2001. في اليوم نفسه، كان التلفاز يعرض حجم الهجوم الهائل، ويبث على الهواء مباشرة إلى جميع أنحاء الكوكب. ثم تكرر المشهد آلاف المرات في نشرات الأخبار، وهذا المشهد يعني أننا أيضاً شهود على صدمة مانهاتن أينما كنا في العالم. ولكن كان الصوت هو ما نقلنا إلى أماكن أبعد من مدى الكاميرات؛ جسدياً وعاطفياً على حد سواء. على الرغم من أن التلفاز والتصوير الفوتوغرافي قدما بعض المشاهد العميقة الاستثنائية، فقد كان الصوت في كثير من الأحيان هو الذي حمل الأبعاد الإنسانية الأكثر

حميمية في أحداث ذلك اليوم، وبدقة أكبر من المشاهدة.

واحدة من السمات الأكثر إيلاماً في يوم 11 سبتمبر على سبيل المثال، هو أن العديد من المحاصرين في الأبراج أو في الطائرات- أولئك الناس الذين يعرفون أنهم على وشك الموت- سجلوا رسائل صوتية لأحبائهم في جهاز الرد الآلي. كان ثمة رسالة من رجل على إحدى الطائرات المخطوفة لزوجته، قال فيها: «أتمنى لكِ السعادة، وأن تستمر حياتك، سأراك عندما تنجحين». ورسالة أخرى من أحد رجال الإطفاء في نيويورك يسمى وَلتر هاينز لزوجته ڤيرونِكا قال: «أنا لا أعرف ما إذا كنت سأنجو، أريد أن أقول لكِ إنني أحبك، وأحب الأطفال». لم تكن هاتان الرسالتان مسهبتين أو شاعريتين، ولكن كانتا آخر شيء سمعته المرأتان من زوجيهما. وفي السنة الأولى بعد وفاته، أعادت ڤيرونِكا هاينز سماع صوت والتر مئات المرات. قالت: «كان يفكر بي في تلك اللحظات الأخيرة، وهذا ما أعزي به نفسي». وفي السنوات التي تلت، نسخت نسخاً إضافية من التسجيل. سيسمع صوت وَلتر أبناؤه، وكذلك أحفاده[1].

أصبحت الرسائل مثل رسالة وَلتر الآن جزءاً من «المشروع الصوتيّ التذكاري»: الأرشيف الصوتيّ عبر «الإنترنت» المصمم لمساعدتنا على تذكر أحداث 11/ 09 والناس الذين فقدوا حياتهم في ذلك اليوم. يقول مُنشئا المشروع التذكاري، دافِا نِلسون ونِيكي

سِيلفا، إن قيمة هذه القطع الصوتية كونها حكايات «فورية من الشاهد الأول للحدث، وتقدم وجهة نظر واسعة من موقع الحدث»[2]. ولكنها أيضاً شهادة مؤثرة وقوية في العاطفة تحملها هذه الأصوات التي لا نزال نسمعها. هي تذكير أيضاً عن التأثير غير العادي الممتد 120 عاماً ماضية من القدرة التي تبدو بسيطة لحفظ الصوت.

لقد تمكنتُ حتى هذا الفصل فقط من مناقشة الصوت بوصفه شيئاً مراوغاً: يكون هنا للحظة، ثم يختفي في اليوم التالي. ثمة أناس مثل العالم الإيطالي جيوفاني باتيستا ديلا بورتا تخيل في القرن السَّادس عشر إمكانية وضع الأصوات في أنابيب الرصاص وإحكام إغلاقها، ثم إطلاقها في وقت لاحق[3]، ولكن هذا كان مجرد خيال. في العالم الحقيقيّ، ظل الصوت مُتَلاَشياً بتعنت. وهذا كان حتى العقود القليلة الأخيرة من القرن التَّاسع عشر.

تمكن الطباع الفرنسيّ إدوارد ليون سكوت عام 1860 من «طباعة» صوت امرأة تغني الأغنية الشعبية تحت ضوء القمر (Au clair de la lune) عن طريق تسجيل الصورة المنظورة للصوت. مع ذلك، لم يستطع إعادتها بنفسه (في الواقع، لم تسمع تسجيلات سكوت إلا في عام 2008، عندما حولها أخيراً علماء جامعة بيركلي، كاليفورنيا إلى صوتٍ رقميّ). ولم نتمكن إلا بعد عام 1877، الذي اخترع فيه تومس إديسون آلة تسجيل قابلة للتطبيق، من التقاط

الصوت فقط بل من تكراره أيضاً. قال إديسون في اللحظة التي سمع صوته يعود إليه لأول مرة: «لم أُدهش في حياتي مثل هذه اللحظة»[4]. وكذلك هي ردة فعلنا اليوم، عندما نسمع صوت شخص ميت، وكيف أن الصوت الماضي ما زال يوقفنا في حياتنا. عندما سمعت ڤيرونِكا هاينز صوت وَلتر عام 2001، كان كما لو أنه ما زال على قيد الحياة بالنسبة لها. لحظة وجيزة من التواصل. بالنسبة لنا أيضاً هي مثال عن كيف جعلنا تسجيلُ الصوت نصلُ ونتواصلُ مع كل أنواع الناس بطرق جديدة ومثيرة للدهشة.

قد يبدو كئيباً أن أبدأ مع الموت. ففي النهاية، تمثل قصة الصوت المسجل في الغالب قصة الموسيقى المسجلة. وبعبارة أخرى، هي قصة الترفيه والمتعة. ولكن من الأيام الأولى كان يتوقع مستقبلاً أكثر جدية لهذا الاكتشاف الفني، وفضّل إديسون أن يسمي اختراعه- الفونوغراف- ويعني حرفياً «كاتب الصوت». كان آلة ليس فقط لتشغيل التسجيلات، بل لصنعها. لذا قد تصبح آلة إملاء للمكتب في متناول اليد، ووسيلة لتعليم الإلقاء أو ربما أداة للتعلم عن بعد. وتساءل الكُتاب الخياليون ما إذا كانت الآلة وسيلة لمراقبة الأسرة. وذكرت قصة قصيرة نشرت عام 1888 أنه إذا خبئت آلة الفونوغراف تحت أريكة يمكن أن تتنصت على السلوك المشين: أب يشتبه في علاقة ابنته بصديقها، سوف يكون قادراً على مواجهتها بالأدلة إذا قاما بعمل مشين[5]. لكن هذه الآلة وعدت

بالخلود الذي يتوق له الناس. كانت تعني بالنسبة لإديسون استخدام الميكروفون للحفاظ على لغات الناس، والخطب، خصوصاً «الكلمات الأخيرة لرجل يحتضر لقرون متعددة بعد أن يموت»[6]. وسيعيد [الفونوغراف] مراراً وتكراراً إلى جيل لا يعرفك، كل فكرة تافهة، وكل نزوة مغرمة، وكل كلمة باطلة همست بها فوق هذا الحاجز الغشائيّ المعدنيّ الرقيق.

الفونوغراف، أو كما يطلق عليه معظم البريطانيين، «الحاكي»، استخدم سريعاً لالتقاط أصوات المشاهير. على سبيل المثال صوت الكاتب روبرت براوننج عام 1889، أو في العام الذي تلاه رائدة التمريض الحديث فلورنس نايتِنغل. لم تكن هذه التسجيلات رائجة؛ لأن النَسخ بأعداد كبيرة لم يكن ممكناً وقتها. جاء بعد سنوات قليلة مع وصول صمغ اللك(*) وأقراص 78 الفونغرافية. وحتى ذلك الوقت، كان الناس من الطبقة الوسطى يسجلون أكثر أصواتهم بالفونوغراف ثم يستمعون إليها مرة أخرى. كانوا يغلقون ستائر الصالون، ويدعون الأصدقاء حولهم، ويستجمعون الأصوات غير المادية، ثم يسمعونها تطفو في الهواء بشكل خارق للطبيعة. كانت وكأنها جلسة استحضار للأرواح يختارون فيها أشباحها.

قال آرثر كونان دويل في إحدى المرات إن الصوت المسجل

(*) مادة صمغية تستخرج من فروع الأشجار. (المترجم)

قدم «تواصلاً مع الماضي»[9]، ولكنه يقدم أكثر من ذلك. فعندما تلتقط الأصوات تصبح منفصلة- وتتحرر، إذا جاز التعبير- من الناس الذين قدموها. لذا، يصبح الصوت الآن دائماً ومحمولاً أيضاً. الاستماع إلى تسجيل الحاكي كان فرصة للتذكير عن مكان آخر، وكذلك عن وقت آخر. عندما يهاجر الكثير من الناس من بلد إلى آخر، أو ينتقلون من الريف إلى المدينة، أو يتوجهون إلى ساحة المعركة، في مكان بعيد من الإمبراطورية، يقدم «الحاكي» لهم ارتباطاً عاطفياً رائعاً مع الوطن، كما لاحظ شاب انكليزي عام 1910، حين نزل في الأدغال الكينية في أولى رحلاته إلى أفريقيا وتأثر ليكتب قصيدة في مديح حاكيه الثمين:

أصغ! هُو يفيق، مثل الطيور المكبلة
يعلو فوق المخيم، بألحانه
ويثير حنين الأحبة الصامت الدفين
وتبدو الأفئدة الإنكليزية أقرب إليّ وأقرب.

كانت الموسيقى، وليس الكلام، هي التي أثارت شجون هذا الشاب الإنكليزي. وبحلول العقد الأول من القرن العشرين، أصبحت التحسينات التقنية على نوعية التسجيل جيدة بما فيه الكفاية لتلتقط العروض الموسيقية وكذلك الأصوات البشرية. في الواقع، كان من الطبيعيّ تماماً أن نفكر في الفونوغرافات والموسيقى على أنهما يتطوران معاً.

ولكن أي نوع من الموسيقى ستسجل في السنوات المقبلة؟ أهي الألحان القديمة والأغاني نفسها التي عزفها الناس فيما بينهم أو استمعوا إليها في الحفلات أم شيء مختلف؟ كان السؤال الذي يتعين طرحه لأن ثمة دلائل بالفعل من أن تسجيل الموسيقى قد يتغير. فقد يتلاعب بالأصوات، تكرارها، تشويهها، تسريعها، تبطيئها. ولكن ماذا لو ساعد التسجيل في إطلاق العنان لنظام إيقاعي جديد تماماً، ينطوي على روح العصر الجديد من المدن والآلات؟

إحدى الجماعات التي سعت لاكتشاف الحدود الخارجية للصوت هي الحركة المستقبلية الإيطالية. فقد أعلن عضوها البارز فِليبو توماسو مارينِتي عام 1909 أن هدير محرك السيارة كان أكثر جمالاً من أيِّ عملٍ من أعمال مايكل أنجلو. عندما تعلق الأمر بالصوت، مع ذلك، كان لدى العضو الرئيس في الجماعة لوِيجي روسلو ما يقوله. شيد روسلو في مختبره بميلان ما يسمى «مرتل الضجيج» من أجل التقاط عدد كبير من الأصوات في العالم، وخلق ما أسماه «فن الضجيج»:

> إن الضجيج... يصل مختلطاً وغير منتظم، يعكس اضطراب الحياة غير المنتظمة، لا ينكشف لنا تماماً ويحمل مفاجآت كثيرة دائماً. ونحن على يقين، أننا إذا حدّدنا ونسّقنا وسيطرنا على كل الضجيج، سوف نثري البشرية بمتع جديدة من الحواس لم تكن متصورة. على الرغم من أن سمة الضجيج تذكرنا

> بقسوة الحياة، فإن فن الضجيج ينبغي ألا يقتصر على... استنساخ مقلد. سيحقق أكبر قدر من القوة العاطفية في المتعة الصوتية نفسها، وسيعرف الفنان بإلهامه كيف يستفيد من جمع الأصوات[11].

كان روسلو يرى أن الموسيقى تجذب حتى الآن الأصوات فقط في أضيق نطاق ممكن. يقدم الضجيج مدى شبه نهائي. وأصبح الجمهور، كما اتضح، أقل قناعة. كان تعليق صحيفة التايمز على عرض روسلو في لندن «موسيقى الضجيج» عام 1914 الآتي:

> بعد صرخات مثيرة للشفقة من «لا تستحق» التي أُستقبلت بحماس من جميع جهات القاعة، يبدو أن الجمهور يرى أن الموسيقى المستقبلية كان من الأفضل أن تبقى للمستقبل. وفي جميع الأحوال، فهم يظهرون رغبة جادة أن لا تكون هذه الموسيقى في الوقت الحاضر[12].

إذا لم يكن روسلو نفسه يدرك رؤيته تماماً، سيكون ثمة غيره من الملحنين الطليعيين قادرين على إحداث ثورة في الثَّقافة الموسيقية؛ وذلك باستخدام الضجيج بطريقة أكثر ذكاءً. أسهم كل من سترافينسكي، وشتوكهاوزن، وأنثيل وفي وقت لاحق جون كيج جمعيهم في هذه التجارب المستقبلية قبل سنوات الحرب.

وفي الوقت نفسه، وجد موسيقيون آخرون أن تقنية التسجيل

الجديدة أعادتهم إلى الماضي، بدلاً من نقلهم إلى المستقبل. على سبيل المثال، في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى، ذهب الملحنان المجريان بيلا بارتوك وزُلتان كوديلا في رحلة إلى الريف لتتبع أصوات الموسيقى الشعبية الأوروبية الشرقية وتسجيلها على أقراص. كانا قادرين على تشغيل هذه الألحان في وقت لاحق والاستماع إليها بعناية مراراً وتكراراً. وكما يذكر بارتُك، أصبحت لنا القدرة أن نضعها «تحت المجهر»، ويمكن الآن تركيز الميزات التي ما كان أحد يلاحظها في الماضي، مثل: ربع النغمة، والشرائح، والتغيرات الطفيفة في سرعة الإيقاع ولون النغمة[13]. في الواقع، كان الملحنان مقتنعين بأن هذه الجوانب، من الصعب جداً أن تتغير في الدرجات الموسيقية أو تلتقط من أول استماع، الأمر الذي جعل الموسيقى معبرة حقاً. وغرسا على نحو متزايد في مؤلفاتهما الموسيقية عناصر أكثر مرونة من الفلكلور الشعبي. في الواقع، لم يكن ليحدث هذا النوع من دمج الأساليب الكلاسيكية، والشعبية والحداثية الموسيقية إلّا في عصر الحاكي.

يكمن في حقيقة أن الصوت أصبح قابلاً للتسجيل والنقل معنى أن الموسيقى انتشرت في عشرينيات القرن العشرين حجماً ونوعاً. وتغير الأسلوب الموسيقي، ما عدا بالطبع عدد قليل من الأعمال العظيمة. ولكن استمر وقتئذٍ تصنيف الموسيقى في ازدياد؛ فالموسيقى في أي فترة أو أي جزء من العالم يمكن أن تُبعث إلى

الحياة وتبقى في الحاضر والمستقبل. كما أن الموسيقى قد تسير في أيِّ اتجاه تريد، أو بمعنى أدق، في كل اتجاه. حتى في عشرينيات القرن العشرين كانت تقنية التسجيل ما تزال تفرض حدوداً صارمة على أعمالها. وبالطبع، كان ثمة مال يُجنى من بيع التسجيلات. كان قرص إنريكو كاروسو المسجل في ميلانو عام 1904 أول قرص يباع منه أكثر من مليون نسخة، ويرجع جزء من السبب إلى الجالية الإيطالية الكبيرة في أمريكا الذين يتوقون إلى سماع بعضٍ من مقتطفات أوبرا الوطن. وحسبت شركات التسجيلات بسرعة المبالغ المالية التي سُتجنى من إرضاء أذواق تلك الفئة الاجتماعية الجديدة، جمهور التسجيلات.

كانت هذه هي ذروة (شارع إناء الصفيح) (Tin Pan Alley)، الاسم الذي أُطلق على مجموعة ناشري الموسيقى التجاريين في مدينة نيويورك في السنوات الأولى من القرن العشرين، وتحديداً في الشارع الثَّامن والعشرين الغربي بين سكث وبرودواي. على الرغم من أن الاسم يوحي بفكرة أكثر من كونه مكاناً، كان هؤلاء الناشرون يبيعون مُدوّنات القطع الموسيقية وجنوا أرباحاً جيدة منها، ثم بدأوا بالهيمنة على الموسيقى المشهورة في أمريكا عندما استجابوا بقوة لحاجة صناعة تسجيلات الأغاني من نوع خاص جداً. ويعلم الجميع في صناعة الموسيقى أن التسجيل لا يمكنه التقاط الصوت الكامل للأوركسترا والفرقة الموسيقية الراقصة،

أو حتى صوت الغناء العادي؛ فالمايكروفونات تلتقط بعض الآلات الموسيقية أفضل من أخرى؛ وهناك اختلاف في فارق الصوت والوضوح. وعلى أيٍّ حال، كان أقصى زمن متاح للعزف على القرص الأول أربع دقائق فقط من كل جانب. كل هذا كان يعني الحاجة إلى أنغام غير دقيقة، وآلات موسيقية صاخبة، وغناء بصوت قوي، ولكن بحزم. لم يكن ثمة مجال كبير للدقة.

أصبح الناشرون يبحثون عن حكايات شعبية عن الحب أو الخيانة في ثلاث دقائق وثلاثين ثانية بالضبط. وبطبيعة الحال، كان بعض الموسيقيين أفضل من غيرهم في مستوى التحدي. ارتعد المغنون الممارسون على المسرح عندما كان عليهم أن يواجهوا شخصياً الغناء في بوق التسجيل، يعلمون أن هذه الآلة قد تخلد أدنى عيوبهم. وأولئك الذين تكيّفوا وفقاً لمطالبها المتوسطة قاموا بالمهمة. كان بيلي موراي واحداً منهم. عدل عمداً حجم صوته ودرجته. قيل، كان «صوتاً قوياً» يمكنه حزّ شمع القرص بلطف[14].

وازدهرت صناعة التسجيلات التجارية بفضل مئات الكتاب والمطربين الذين عملوا بروح إيرفينغ برلين(*) وبيلي موراي(**). ودخلت منذ ثلاثينيات القرن العشرين الموسيقى الشعبية منتجة على أقراص وبكميات ضخمة متضمنة ألحاناً مألوفة - وقدراً كبيراً

(*) ملحن أمريكي (1888-1989). (المترجم) ملحن أمريكي (1888-1989). (المترجم)
(**) مغني أمريكي (1877-1954).: (المترجم)

من المتعة- الملايين من المنازل في أمريكا وأوروبا. أثبت النموذج التجاري لناشري (شارع إناء الصفيح) أيضاً أنه مصدر كبير. في الهند على سبيل المثال، أنشأت شركة أمريكية ما يسمى بـ«مراكز التدريب» لتغيير تسجيلات الفنانين المشهورين. دُرِّب موسيقيون محليون على تلحين قصائد، ومن ثم توليد إمدادات ثابتة من 2000 أو 3000 أغنية جديدة كل عام. وصار لهذا النوع من الموسيقى فيما بعد تأثير قوي على موسيقى السينما الهندية في أربعينيات القرن العشرين وما تلاها[15].

كان نموذج أربعينيات القرن العشرين من الموسيقى التصويرية في الأفلام الهندية، مثل موسيقى ناشري (شارع إناء الصفيح) السريعة، ناجحاً إلى حد كبير؛ لأنه كان متوقعاً إلى حد كبير. وكان ثمة ثمن يجب سداده. وبسبب اختيار مغنين ذوي مواهب متواضعة؛ قال الباحث مايكل شانن واصفاً صناعة الموسيقى التجارية: «سرقت من الموسيقى تدريجياً شعورها العفوي». واستبعدت شيئاً فشيئاً التجارب المشكوك في أمرها، ومنذ ذلك الحين، أصبح التوافق والأساليب جزءاً لا يتجزأ من لبنات بناء الموسيقى القياسية للآلة التجارية. كل تسجيل جديد عليه أن يكون مختلفاً، نعم. ولكن لا يختلف كثيراً. في عصر تسجيل الصوت، يخلص شانن بالقول: «كل شيء أصبح جديداً ومميزاً»[16].

لكن إذا كان هذا هو الحال حقاً، فلماذا يوجد الكثير من التنوع

في الموسيقى الرائجة حتى اليوم؟ اذهب إلى متجر تسجيلات جيد في لندن أو نيويورك أو طوكيو أو باريس- في الواقع إلى أيٍّ مدينة أو بلدة كبيرة- وسوف تحاط بالأقراص المدمجة أو أغلفة فينيل بفئات وأنواع لا حصر لها. وسوف تشعر أيضاً بعاطفة مشتري التسجيلات، كأنهم أفراد قبائل موسيقية، يلتصقون أحياناً بنمط واحد أو آخر. بالنسبة لهم فإن الموسيقى الشعبية لا تتشابه بوضوح، وهذا التنوع ليس مجرد ترف غربي فقط.

وأوضح مثال على ذلك يمكن العثور عليه في مدينة أكرا عاصمة غانا؛ إذ يصنِّفها كثيرون من هواة الموسيقى بأنها واحدة من أجمل الثَّقافات الموسيقية وأخصبها في العالم نتيجة لتاريخها وموقعها. إذ يكتظ وسط المدينة بمحال وأكشاك تسجيلات الموسيقى من جميع أنحاء العالم، خصوصاً موسيقى الريگي (reggae)(*)، وموسيقى الرقص، والهيب هوب (hip-hop) الأمريكي. وهناك الكثير من الموسيقى الأفريقية، والأفروبيت (Afrobeat) من نيجيريا، والبونغو فلايفا (bongo flava) من تنزانيا، والكويتو (kwaito) من جنوب أفريقيا، وسوكوس (soukous) من الكونغو، وبطبيعة الحال، موسيقي غانا الخاصة: هاي لايف (Highlife) والهب لايف (hiplife).

(*) أسلوب من الموسيقى الجامايكية الكاريبية الأفريقية، يتميز بالإيقاع الثقيل. (المترجم)

لقد عرفنا في الفصل التَّاسع عشر كيف أثر الاتجار بالرقيق في غانا القديمة بين غرب أفريقيا وأمريكا في الموسيقى. كان في الرحلات ذهاباً وإياباً عبر المحيط الأطلسي ما تصفه هالف أُسمر(*): «دائرة تأثيرات الموسيقى والرقص الأفريقي من وإلى أبناء الشتات»[17]. وفي عشرينيات القرن العشرين، جرى استيراد مُوسِيقَى فرقة الجاز الكبيرة، ومُوسِيقَى الإِنْجِيل، ومُوسِيقَى الفرقة النحاسية وأغاني البحر- كلها تحمل شيئاً من التقاليد الموسيقية الأفريقية- من أمريكا، ومُزجت لتخلق أصواتاً جميلة من هاي لايف. وفي تسعينيات القرن العشرين، كان الهيب هوب الأميركي يعزف في غانا، ولكن بدلاً من تبنيه كاملاً، فقد مُزج مع إيقاعات وكلمات أفريقية لخلق هجين جديد، الهب لايف. وبطبيعة الحال، مع مرور الوقت- وزيادة انتشاره- مازال الهب لايف أيضاً يتغير. وعند التوجه إلى شمال غانا، وبالتحديد إلى مدينة تامالي التي يغلب عليها الطابع الإسلامي، سوف تسمع أكثر صوت منوم حزين يسمى صوت «ميلاسماتيك» (melismatic)، يذكرنا ربما بالطقوس المسيحية الأرثوذكسية القديمة وكذلك أساليب الغناء العربية. وعند التوجه إلى بريطانيا أو ألمانيا، ستسمع نسخة أخرى لدى المهاجرين من غانا: صوتاً أكثر تعقيداً مع تأثيرات موسيقى الفانك

(*) مديرة قسم الدراسات الأفريقية الأمريكية والأفريقية في جامعة كاليفورنيا. (المترجم)

والروك (funk and rock).

قد تتوقف هذه العملية- الهجين الجديد الذي يتغير باستمرار، ومن ثم يتطور إلى أنواع جديدة قبل أن يُتبنى أو يتكيف بدوره- على شيء واحد أكثر من غيره: قدرة الموسيقيين وعشاق الموسيقى على الاستماع باهتمام إلى الأصوات المُسجلة على بُعد مئات الأميال، وفي بعض الأحيان قبل أعوام ماضية متعددة. وبعبارة أخرى، يعتمد ذلك على حصولهم على التسجيلات، كما فعلوا على مدى عقود.

حتى مع نجاح مجموعة ناشري (شارع إناء الصفيح) في وسط نيويورك بتحويل الاتجاه السائد، كانت أنواع أخرى من الموسيقى بعيدة عن الأضواء. كان العديد من سكان هارلم في نيويورك في عشرينيات القرن العشرين يأتون إلى أماكن مثل (بيغ جو) على الشارع السَّابع والأربعين، أو ربما يذهبون إلى الشارع السَّابع، حيث محال التسجيلات في ميدان الاتحاد، للقاء الأصدقاء، والحديث معهم، والاستماع إلى الموسيقى وشراء الأقراص الموسيقية[18]. كان كثير من هؤلاء الزبائن قد هاجروا مؤخراً إلى المدينة من نيو أورليانز والجنوب، وأحضروا معهم موسيقاهم: موسيقى البلوز، وموسيقى الزنوج والجاز. ملأ الفنانون مثل ميمي سميث، وماريني وبيسي سميث بإمدادات ثابتة مع ما تسميه شركات الموسيقى «تسجيلات عرقية».

على سبيل المثال، عندما صدر قرص ميمي سميث «مجنون

البلوز» عام 1920، بيع بأعداد خيالية بلغت 8000 نسخة أسبوعياً. وبوضوح، أصبح الأميركيون الأفارقة الآن يمثلون سوقاً كبيرة ومربحة. كان هناك بطبيعة الحال سوق أكبر يمكن استثماره. بيع أول تسجيل لموسيقى الجاز بأكثر من مليون نسخة، كان لفرقة «جاس» مع موسيقى الديكسي لاند الأصلية، وهم مجموعة من خمسة موسيقيين بيض. لذا وجدت مجموعة ناشري (شارع إناء الصفيح) أنه من السهل العمل مع ما نظروا إليه موسيقى هارلم والجنوب «الخام» واستخدام المقلدين البيض لتحويلها إلى أصوت سلسة، أحلى، وأقل تهديداً لكتلة السوق.

على مدى السنوات التالية، واصلت موسيقى الجاز تجديد نفسها دون توقف بمزيج من التكيف البطيء وأفكار مفاجئة من الإبداع. وفي معظم الحالات، كان قرص التسجيلات هو الذي يوفر هذا الوقود للتغيير[19]. لم يكن الناس في حاجة لحضور العروض الحيّة في نوادي هارلم أو وسط المدينة لسماع هذه الأصوات الجديدة: فهُم الآن يستطيعون الاستماع لها على قرص في محل التسجيلات، أو في منازلهم بخصوصية أكثر، سواء أكان المنزل في هارلم نفسها أم في الضواحي، أو في مكان ما في تكساس. في الواقع، سواء كان أصحاب المنزل من أصول أفريقية أم من البيض؛ فإن الجيران والأصدقاء سيستمعون إلى التسجيلات في منازل بعضهم بعضاً، في الحفلات أو النزهات، وسيستمعون إلى

الراديو لمعرفة أحدث الإصدارات. ووفقاً للكاتب الأمريكي هارولد كورلاندر، ما يُسمع عندما يجتمعون ويتجاذبون أطراف الحديث وهم يستمعون للموسيقى قد يكون مزيجاً من أصوات ملهمة:

> ... قد نسمع ألحان رعاة البقر التي تشبه البلوز الزنجية؛ صوت البلوز مثل أغاني گولدن ويست. وألحان سكان الجبال... بالدوارق، والقيثارات القديمة والأوعية المعدنيَّة(*)، وأغاني العلاج الدينية القديمة الشبيهة بالجاز؛ وفرق سكيفل كاليبسو في نيو أورليانز وموبيال؛ وأغاني الإنجيل[20].

وكما يبين لنا مايكل شانن: «انتشرت الموسيقى الآن على نطاق أوسع أكثر مما توحي به أي إحصاءات بسيطة»[21]. وأثناء انتشارها تتغير، ثم تنقسم مرة أخرى، لأن كل من يسمعها لا بد أن يترك بصماته. وصف العديد من موسيقيي الجاز الذين نشأوا في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين كيف أنهم كانوا يطورون تقنية الآلات الموسيقية أو أسلوبهم في الغناء لتقليد التسجيلات التي سمعوها[22]. ويعني الاستماع إلى التسجيلات من كثب، مثل ما قام به بيلا بارتوك وزولتان كودلي في المجر، تعلم الموسيقى. كان شكلاً من أشكال التعلم لم يعد مرتبطاً بالنوتة الموسيقية أو بهوية

(*) washtubs: آلة موسيقة بدائية من التراث الامريكي القديم، تتكون من وعاء معدنيّ ووتر. (المترجم)

الأعراف العرقية: كان أكثر مرونة، وأقل قابلية للتنبؤ به، وترك مجالاً أكبر للعفوية والارتجال. بعد كل شيء، لن تكون أيّ محاولة لنسخ ما سمع في التسجيل مطابقة تماماً، حيث إن كل تقليد مختلف قليلاً. فكل شيء أصبح جديداً ومميزاً.

وساعدت هذه الصناعة التي نشأت مع تسجيلات الموسيقى في القرن العشرين في إعطاء عصر الآلة مشهداً صوتياً مميزاً، مثلما فعلت السكك الحديد والمصانع في الثورة الصناعية قبل مائة سنة. وأسهمت بطريقتها الخاصة في إيقاع خلفية ضجيج المدينة الذي كان من صنع الإنسان، مليئاً، ومتكرراً. وأصبحت على نحو متزايد- كما هو الحال في الوقت الحاضر- ضجيجاً متواصلاً ساحقاً، خصوصاً لأولئك الذين لديهم القليل من السيطرة على حياتهم بسبب الفقر.

وعلى الرغم من ذلك، كانت البراعة الإنسانية قادرة على أن تسمح لصوت واحد فقط أن يسيطر على الأصوات الأخرى. والآن اعتادت آذان الناس أن تسمع أكثر من مجرد هدير ميكانيكي واحد وسط الضجيج، إذ تحيط بهم مجموعة متنوعة وغير متوقعة من الأصوات. اكتشفوا أبعاداً جديدة في الموسيقى، راقية بطبيعتها. وذلك بفضل السماعة والمايكروفون، والإيقاعات الخفية الرائعة من أجسامهم. وفي بعض الأحيان، صنعوا أصواتاً جديدة تماماً للترفيه عن أنفسهم. كان الصوت بالمقياس البشريّ الطبيعيّ تحت

خطر الانقراض في وجه أنواع الضجيج الصناعي كافة، ولكنه نجا في نهاية الأمر. أما كيف يمكن أن يحقق نتائج في مواجهة الكهرباء ومُضخّم الصوت، وفي مواجهة وسائل الإعلام، وفي مواجهة الحرب الآلية التي يشهدها العالم؟ فذلك هو موضوع الجزء الأخير من هذا الكتاب.

الهوامش:

(1) (موصلات البريد الصوتيّ، الاحتفاظ بالكلمات الأخيرة، سان بطرسبرج تايمز، 8 سبتمبر 2002).

(2) المشروع الصوتيّ التذكاري: http://www.sonicmemorial.org/sonic/public/about.html.

(3) Michael Chanan، (الأخذ المتكرر: لمحة تاريخية موجزة عن التسجيل وآثاره في الموسيقى، 1995).

(4) William Howland Kenney، (الموسيقى المسجلة في الحياة الأمريكية: والفونوغراف والذاكرة الشعبية، 1890–1945، 1999).

(5) Carolyn Marvin، (عندما كانت التقنيات القديمة جديدة: التفكير في الاتصالات الإلكترونية في أواخر القرن التّاسع عشر، 1988).

(6) عبارة من كتاب Jacques Attali، (الضوضاء: الاقتصاد السياسي للموسيقى).

(7) عبارة من كتاب Susan Douglas، (الراديو والخيال الأمريكي، 1999).

(8) Evan Eisenberg، (تسجيل الملاك: استكشافات في مجال السّمعيات، 1987).

(9) John Picker، (المشاهد الصوتية في العصر الفيكتوريّ، 2003).

(10) Ronald Gorell، (إلى فونوغراف مخيم الأفارقة، 28 أغسطس 1910، من قصائد Lord Gorell «(1904–1936)»، 1937)

(11) Steven Connor، (مُضخّمات الصوت، راديو البي البي سي، فبراير 1997).

(12) التايمز، 16 يوليو 1914.

(13) Chanan، (الأخذ المتكرر).

(14) Chanan، (الأخذ المتكرر). Kenney، (الموسيقى المسجلة في الحياة الأمريكية).

(15) Chanan، (الأخذ المتكرر).

(16) المرجع السابق.

(17) Halifu Osumare، (الهب لايف في غانا: التأصيل الغرب أفريقي للهيب هوب، 2012).

(18) Kenney، (الموسيقى المسجلة في الحياة الأمريكية).

(19) Chanan، (الأخذ المتكرر).

(20) عبارة من Chanan، (الأخذ المتكرر).

(21) المرجع السابق.

(22) المرجع السابق.

القسم السّادس

عصر مكبِّر الصوت



الفصل السَّادس والعشرون

اضطرابٌ عقليٌّ

فَجَّرَ الجيش البريطانيّ في 7 يونيو 1917 سلسلة من الألغام الهائلة التي كانت قد وضعت في أنفاق سرية مباشرة تحت خطوط الجيش الألمانيّ في مِسينز رِدْج بالقرب من إبرس في بلجيكا. كان تفجير الألغام أسلوباً شائعاً، ولكن في هذه الحادثة كان التفجير ضخماً للغاية. عندما بدأوا التفجير في ساعة مبكرة، قيل إن رئيس الوزراء دَيفِد لويد جورج سمع صوت التفجيرات بوضوح وهو في مكانه بداونِنغ ستريت على بعد حوالي 140 ميلاً. ووفقاً لبعض المصادر، ذكرت أنها سُمعت في دبلن[1]. كان دويّ هذه التفجيرات المدمرة بالنسبة للأشخاص الذين يعيشون بالقرب من ساحل كينت عالياً

جداً، ولكن هؤلاء المدنيين كانوا معتادين أصوات المعركة: ففي هذا الجزء من إنكلترا كان القصف المدفعيّ يُسمع من شمال فرنسا بشكل شبه يوميّ لأكثر من عامين. وما سمعوه طوال هذا الوقت كان مجرد آثار من الضجيج الذي يهجم على آذان مئات الآلاف من الرجال في الجبهة نفسها.

من بين هؤلاء الرجال، الكاتب روبرت غريفز، الذي كان يخدم في كتيبة المدفعية في الجيش البريطانيّ. وصف في مذكراته عن الحرب (وداعاً لكل هذا) كيف كان «ضجيج المدافع يتصاعد أعلى وأعلى» كلما كان يقترب من الجبهة للمرة الأولى. وهناك، وجد غريفز نفسه في حرب تخاض على نطاق واسع، بالمقياس الصناعي الهائل. كانت الثورة الصناعية قد هددت أن تحول البشر إلى مجرد تروس في آلة، وأولئك المحاصرين في الصراع الدائر في أوروبا بدا أنهم يؤكدون حقيقة هذا الكابوس واقعاً. كانت أصوات المعارك ترمز للجنود من أمثال غريفز العجز السقيم في مواجهة شيء وحشي خارج عن السيطرة:

> كان قصف الفرنسيين الهائل في سوتشيز على بعد بضعة أميال هديراً مستمراً من المدفعية، مشاعل نارية ملونة، وقذائف تنفجر على طول تلال نوتردام دو لوريت. لم أستطع النوم. يستمر الضجيج في كل ليلة. وبدلاً من أن يخبو فهو يتصاعد ويتصاعد، حتى إن الهواء كله يهتز ويرتجف... استلقيت على

> سرير وأنا أتعرق. قالوا لي هذا الصباح ستحدث عاصفة رعدية كبيرة وسط القصف. ولكن، كما يقول ووكر: «من الصعب القول متى يبدأ الرعد، ومتى ينتهي القصف»(2).

لو قدر لك أن تكون في الجبهة مثل غريفز، فإنك لن تسمع كثيراً من الضجيج كما تشعر به؛ لأنه سيدخل جسدك مباشرة، ويهز عظامك. ولكن من بين المجمع الفوضويّ من الخنادق والمخابئ الممتدة مئات الأميال على طول الريف في شمال فرنسا، ما يجعل الصوت يبدو تجربة حاسمة في المعركة هو أن كثيراً من مشاهد الحرب لا يمكن رؤيتها. وصف بول فوسيل الخنادق بـ«عالم الكهوف المنعزلة»؛ إذ يصبح لشروق الشَّمس وغروبها أهمية إضافية؛ وذلك ببساطة لأنه ما من شيء يماثل وضوح السَّماء. ومن الخطر أن تطلَّ برأسك فوق المتراس. حتى لو فعلت ذلك، فإن هناك الأسلاك الشائكة، وأكوام التراب، والدخان، والانفجارات وإطلاق النار، وستكون في عالم العميان إلى حد كبير(3).

مع ذلك، وأنت جاثم في الوحل، ستكون قادراً على سماع الكثير. وستجعلك أذناك على اتصال مع ما يحدث فوق سطح الأرض. كتب إرِك ماريا رِيمارك(*) في روايته «كل شيء هادئ في الجبهة الغربية» كيف أن الرجال كانوا مدركين للقذائف الثقيلة التي تهدم المتراس: «كانت انفجارات غاضبة مثل ضربة جامحة

(*) إريك ماريا رِيمارك، مؤلف ألماني.(1898– 1970). (المترجم)

من مخلب وحش هائج»، وبطريقة لا يمكن رؤيتها[4]. وعلى الرغم من أن العرض الروائيّ يقوم على خبرة شخصية، فإن عمل رِيمارك، وبالمثل غريفز- وكذلك في الواقع تقارير أخرى كثيرة من أولئك الذين شهدوا المذبحة- مليئة بوصف حيّ لا يعتمد كثيراً على مشاهد الحرب بقدر أصواتها: زمجرة القذائف الطائرة وأزيزها وصفيرها، وضجيج تحطم عبوات معدنيَّة وهي تسقط على الأرض، ودويّ إطلاق نيران المدافع الرشاشة، وأزيز رصاص البنادق، ودويّ المدفعية خلال الليل مثل أرغُن الكنيسة أو خوار من مسافة بعيدة «مثل الأيل المتهيج»[5]. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يختار الشَّاعر الألمانيّ أغوست ستَرام لتأليف قصيدته «أرض بلا رجال» سلسلة من الأصوات[6]:

Grausen
Ich und Ich und Ich and Ich
Grausen Brausen Rauschen Grausen
Träumen Splittern Branden Blenden
Sterneblenden Brausen Grausen
Rauschen
Grausen
Ich

[فزِعٌ
أنا وأنا وأنا
الفزع والدويّ والتحطم والخوف

الحلم والتشظي والاحتراق والانبهار
الفزع من دويّ نجم القذائف المخيف
التحطم
فزِعٌ
أنا]

جلبت حرب الخنادق هجمة من الضجيج. مع ذلك، لا يبدو أن الضجيج جميعاً يشبه بعضه بعضاً، إذ كان لتنوعه معنى. تعلم الجنود كيفية تمييز الأصوات المختلفة والمتمايزة وسط الضجيج، ومن ثم كوّنوا شعوراً عمَّا سمعوه وما الذي يمكن أن يحدث من حولهم. واستغرق هذا وقتاً. على سبيل المثال، في عام 1915، وجد غريفز نفسه في خضم اندفاع كبير، وفي محاولة يائسة لمعرفة تقدم الوحدات على طول الخط. وكل ما سمعه كان «هتافاً بعيداً، وجلبة صوت إطلاق نار البنادق، وصياحاً، وقصفاً عنيفاً على خط الجبهة، والمزيد من الصراخ والهتافات، وصليلاً مستمراً من المدافع الرشاشة»: خليط من الأصوات من المستحيل تقريباً للمجند الجديد تفسيرها[7]. ولكن في عام 1915 كان غريفز مبتدئاً، وعندما أصبح مقاتلاً مخضرماً أكثر، مثل رفاقه وأعدائه اكتشف كيف يدرب أذنيه، وكيف أنه يحتاج إلى رد فعل مختلف للضجيج المختلف.

خذ مثلاً إطلاق النار. تعلم غريفز أن صوت رصاصة بندقية

كان ينذر بالخطر خصوصاً، وذلك ببساطة لأن الرصاصة تنطلق سريعاً جداً دون إعطاء أي إنذار مسبق. وتعلم الجنود مثله عدم إضاعة الجهد في الاحتماء: ففي الوقت الذي يسمعون به الرصاص يعرفون أنها تجاوزتهم. ولكن لو كانت البندقية تطلق عشوائياً، فإنها تبدو على نحو ما «تستهدفهم عمداً»، ومن ثم يعطي صوتها شعوراً فظيعاً بالخطر الشخصي الحقيقيّ[8]. كان صوت البنادق الآلية مختلفاً. وصفها لودفِغ شُولتز، المتطوع الطبي على الجبهة الشرقية بأنها لا تثير كثيراً شعور الخطر الشخصيّ بقدر إفشاء شعور «التوجس» من صليلها الذي يعلن أن هناك شكلاً يجري من أشكال الهجوم العشوائي[9].

مع ذلك، كان الصوت الرئيس للحرب، هو ضجيج دويّ المدفعية. لقد كانت كما وصفها أحد الضباط البريطانيين «سيدة أرض المعركة». كان دويها «قوة ضخمة لا تتوقف ليلاً أو نهاراً»[10]. مع ذلك، وعلى الرغم من أنها كانت مدمرة من حيث الحجم، فقد بدت وكأن مدفعية العدو لا تطلق النار على الجنود بل على «الإشارات الموجودة في الخريطة» أو مناطق مستهدفة بأكملها[11]. وكما كتب غريفز فقد قدمت المدفعية أيضاً فرصة للجنود لتجنب الإصابة:

> في أحد الأيام، كنت أمشي على طول الخندق في كامبرين، وفجأة سقطت على وجهي. وبعد ثانيتين ضرب دويّ الجزء

الخلفيّ من الخندق بالقرب من رأسي... كانت القذيفة قد أطلقت من بطارية قرب لِبغي، على بعد ألف ياردة فقط، لذا كان عليّ الاستجابة بالتزامن مع صوت انفجار المدفع. كيف لي أن أعرف أن القذيفة ستأتي في طريقي؟[12].

الجواب بالطبع، هو أن صوت المدفع انطلق أسرع من القذيفة نفسها، وأعطى إنذاراً مسبقاً عن وصولها. يعرف غريفز الآن كيف يتصرف بشكل غريزي، علامة الجندي المتمرس، التي يعتقد أنه بإمكان أي أحد اكتسابها بعد أسابيع قليلة فقط. يقول عند هذه النقطة: «يمكننا فرز كل أصوات الانفجارات المختلفة وتجاهل التي لا تثير قلقنا»[13]. في الواقع، كان القصف مستمراً، وفي بعض الأحيان يصبح مجرد خلفية، أي ضجيجاً يمكن تجاهله بشكل عام، حتى إن البعض ينامون أثناءه. ويسمح هذا للجنود بالتركيز شعورياً على تلك الأصوات التي تستحق الاستجابة حقاً، مثل هتاف «انهض» ليقفزوا مستيقظين في الوقت المناسب[14].

مع ذلك، لا يمكن لجندي أن يتحمل تجاهل التغير الدقيق في خلفية صوت المدفعية؛ لأنها قد تقدم معلومات قيمة. قضى الضباط العسكريون المدربون على كلا الجانبين قدراً كبيراً من الوقت وهم يستخدمون عمليات حسابية تفصيلية لتحديد الموقع الدقيق لمدفع العدو «تحديد المكان بالصوت» على أساس الفترة الزمنية الفاصلة بين إطلاق النار والانفجارِ الملاحظ من اتجاهات مختلفة. وإذا

لاحظوا نمطاً متغيراً، فمعنى هذا أن العدو يتحرك أو يُعد هجوماً. طوّر الجنود العاديون نوعاً بسيطاً من نظام تحديد الأماكن بالصوت بأنفسهم للمساعدة في تجنب نيران العدو الأسوأ أو تحديد أضعف الحلقات في دفاعاته وهم يتحركون في ميدان المعركة.

مع ذلك، كان ثمة صوت واحد ترك آثاره في الجندي وهو يجلس منحنياً في خندقه أو مستلقياً في حفرة لتجنب القذيفة أكثر من أي شيء آخر: صوت حشرجة موت رفيقه. في إحدى المرات، عندما كان روبرت غريفز يأخذ قسطاً من النوم، سمع رجلاً ملقىً في قاع الخندق، يصدر صوت شخير مختلطاً بأنين. كان قد فقد الجزء العلوي من رأسه، إصابة قاتلة، لكنه ظل يصارع الموت ثلاث ساعات[16]، ولم يكن الوحيد الذي يعاني هذه المعاناة الطويلة الفظيعة. فقد وصف الشَّاعر الألمانيّ أنتون شناك[*] مشهداً في أعقاب إحدى المعارك:

> مستلقياً هنا وسط القتل والهجمات، في بحر أزرق من الصواريخ، في تنهد الرياح، تحت سموات الليل المضطربة، في مياه خضراء مليئة بالقواقع والديدان الحمراء، آسنة ومتعفنة، في انتظار الموت، وسط صرخات موت الخيول، وسط صرخات موت الرجال، أسمعهم، يستنجدون بالظلام، مُعَلقّين على السلك. هكذا تغني الطيور وهي تستعد للموت، وحيدة،

(*) أنتون شناك (1892– 1973) شاعر وكاتب ألماني. انضم إلى الجيش الألمانيّ في الحرب العالمية الأولى. ويُعد من كبار الشعراء في هذه الفترة. (المترجم)

مُلْتاعة، في ربيع حياتها[17].

يتطلب الأمر رجلاً شجاعاً يذهب إلى الأعلى، ويسحب شخصاً من السلك ثم يعيده إلى بر الأمان. قد يكون الموت قريباً من الجندي، مع ذلك يظل بعيداً عنه. كان الواقع الوحشي يقول إن من واجب الشخص إذا أصيب رفيقه أن يذهب إليه بهدوء قدر المستطاع. مع ذلك، وكما تبين حكاية غريفز هذه عن صراع جندي مع الموت بطريقة من نكران الذات أن الأمر لم يكن بهذه السهولة:

> يئن سِمسون على بعد حوالي عشرين ياردة خارج الخندق الأمامي. جرت محاولات متعددة لإنقاذه؛ فقد أصيب إصابة خطيرة، وقتل ثلاثة رجال في هذه المحاولات، وأصيب ضابطان ورجلان. في النهاية تمكن الممرض من الزحف إليه. لوح سِمسون له مرة أخرى، قائلاً إنه مصاب بإصابة بالغة ولا يستحق إنقاذاً. وبعث اعتذاره لرفقائه عمّا سببه[18].

عند الغروب، ذهب غريفز في المنطقة المجردة من السلاح، وعثر على جثة سِمسون. كانت مصابة في سبعة عشر مكاناً: «كان قد وضع أصابع يديه في فمه لمنع نفسه من البكاء، ولعدم استدعاء رجال أكثر للمجيء وتعريضهم للموت»[19].

للأسف، لم ينتهِ صوت الموت، فحتى ذلك الحين. وصف رِيمارك في رواية «كل شيء هادئ في الجبهة الغربية» صوت الجثث المقزز؛

هسهسة الغازات الخارجة من أجسادهم. كانت من الصعب أن تنسى. وبالتأكيد لم ينسها الكاتب وِلِيَم فولكنر لسنوات. تلك التي وصفها بقوله: «دفقات صغيرة تدمدم وتتسرب من فقاعات خفية» منبعثة من الجثث الممزقة المتناثرة حوله في ساحة المعركة[20].

صوت الموت، والصراخ والآهات، وأزيز وصلصلة وزمجرة وفرقعة صوت إطلاق النار، والقلق وعدم اليقين في كل مرة تسمع قذيفة تتجه في طريقك: لا شيء منها قد يمر لأيّ فترة من الزمن دون ترك بعض الآثار في معنويات الإنسان أو أعصابه. كما أشار أحد المسؤولين الطبيين البريطانيين في مذكراته الشخصية في أبريل 1916 عن هذه الاعتداءات الحسية: «هي خارج الشعور الطبيعيّ تماماً لأي رجل». وأضاف: «أنا لا أعرف، كيف يستمر المشاة بالتقدم... ولا يصابون بالاضطراب العقلي»[21].

والجواب أن العديد منهم يصاب بذلك بالفعل. لنأخذ حالة الجندي جورج گوم من الكتيبة 22 في المدفعية الملكية. فقد عُثر على الجندي گوم في أبريل 1916 وهو يسير على غير هدى بالقرب من الخنادق في حالة صدمة نفسية شديدة بعد أن ترك رفيقه. وادّعى أنه كان «في حالة صدمة». ولكن أكانت هذه صدمة جسدية مفاجئة من التي قد تعافى منها؟ أم أنها صدمة نفسية أكثر عمقاً، من أثر الاضطراب العقلي البطيء والمستمر الذي أصاب عقله؟ بل يمكن أن تكون حالة من التمارض؟ كانت «صَدمَةُ القَصف»

موضوع نقاش ساخن، حتى أثناء الحرب، وعلى الرغم من عدم اتفاق الأطباء من ضباط الجيش تماماً عن أسباب هذه الحالات، فإن التعرض للصوت استمر مرتبطاً بها.

حذر طبيب الأعصاب إدوين آش، الذي يعمل في لندن، في بداية الحرب من أن ضجيج المعركة سيكون «عاملاً قوياً في تحطيم الأعصاب». الضرب القوي على طبلة الأذن والأعصاب السَّمعيّة الناجم عن انفجار القذيفة في مكان قريب. وأشار إلى أن هذا من شأنه أن يؤدي حتماً إلى «اهتزاز مشابه في الدماغ»[22]. يرى چارلز مايرز، وهو مسعف بالجيش من مختبر الأبحاث في كامبرج، وكان يعمل وقتها في مستشفيات الجيش في شمال فرنسا وفلاندرز، أن بعض الجنود يصابون في الواقع بأضرار مادية من هذا النوع، مما يؤدي إلى الصمم، وفقدان الذاكرة، وحتى الارتعاش والاضطراب الحسّي الحركي، ولكن هذه الحالات أقل من الحالة الشديدة لارتجاج المخ؛ فقد يتعافون منها[23]. ما أقلق مايرز أكثر كانت مئات الحالات الأخرى التي شاهد فيها الأعراض نفسها، حيث ظهرت عليهم الأعراض ولم يكونوا في مكان قريب من انفجار القذائف. في هذه الحالات، كان يُرجَّح أن صَدمَةَ القَصف تحدث نتيجة آثار المعركة المتراكمة. ربما كان هؤلاء الرجال قد أمضوا وقتاً طويلاً جداً هنا، ووصلوا إلى حد لا يمكنهم معه تحمل الرعب والخوف:

> ... لدى الرجال المنهكين بالفعل أو الذين عانوا سابقاً الاضطرابات، قد يكون السبب النهائي انهياراً طفيفاً جداً، وبدايته تدريجية، لدرجة أن مصدره لا يستحق أن يسمى «صدمة». ولذلك فإن مصطلح «صَدمَة القَصف» هو اختيار سيئ على نحو فريد[24].

لا يتحدث مايرز كثيراً عن الضجيج في تشخيصه، ولكن إذا بحثنا أعمق في دراساته للحالات يتضح أن الضجيج يُعد عاملاً مهماً أكثر من أي شيء آخر. كان متأكداً أنه من بين 2000 حالة أو نحوها من حالات صَدمَة القَصف التي فحصها في منتصف عام 1916 بعضها لرجال كانوا يعانون اضطرابات نفسية قبل الحرب، وكثير من الجنود الآخرين قد استسلموا ببساطة لأنهم كانوا منهكين بسبب عدم حصولهم على قسط كافٍ من النوم، نتيجة الضجيج المستمر الذي لا ينقطع. يُقدّر روبرت غريفز في هذه الحالة أنه كان لا ينام أكثر من ثماني ساعات في كل عشر ليالٍ. وقال إنه كان نموذجياً في هذا الأمر. ولكنه كان يعلم أن إطالة وقت النوم تأتي بثمنٍ غالٍ:

> أمضيت في الخنادق خمسة أشهر، كنت قد تجاوزت حدّي. خلال الأسابيع الثلاثة الأولى، كان ثمة ضابط قليل المهام في الخط الأمامي.لم يكن متمرساً، ولم يتعلم قواعد الصحة والسلامة، أو متعوداً تمييز درجات الخطر. وبعد ثلاثة أو أربعة

أسابيع، كان في أفضل حالاته، إلّا أنه أصيب بصدمة سيئة أو سلسلة من الصدمات. ثم انخفضت فائدته تدريجياً مع تطور الإنهاك العصبيّ. وبعد ستة أشهر كان على ما يرام إلى حد ما؛ ولكن عند الشهر التَّاسع أو العاشر، وهو لم يحصل على راحة لبضعة أسابيع بخطة علاجية، أو في المستشفى، أصبح عبئاً على رفقائه الضباط الآخرين. وبعد عام أو خمسة عشر شهراً كان في كثير من الأحيان أسوأ من كونه بلا فائدة[25].

ولأن غريفز عضو في فئة الضباط، فقد كان يركز كثيراً على متاعب زملائه الضباط. وبعد عقدين من انتهاء الحرب في بريطانيا، وفقاً لمؤرخ علم النفس بيتر برهم: «كانت تدفع معاشات لحوالي 35000 من الجنود السابقين من ذوي الإعاقات العقلية، وكانت الغالبية العظمى من هؤلاء على نحو غير متناسب، بين ضباط الصف، والجنود العاديين أكثر من الضباط»[26]. كان ثمة رجال مثل الجندي مارتن أوبريان، وهو خباز سابق من ستافورد، فقَد عقله جرّاء انفجارات القذائف، قال للأطباء: «إنه لا يستطيع النوم جيداً من وقت الحرب ومازال يسمع أصوات القذائف والبنادق»[27]. والجندي چارلز بترورث، الذي أصبح بعد إصابته في انفجار في آرمنتِير في ديسمبر 1915 ضعيف السَّمع وأقرب للصمم، يعاني أيضاً كوابيس متكررة نتيجة وجوده في الخنادق وسماع القذائف مع «ضجيج مثل الغاز» في أذنيه. استيقظ في وقت لاحق في المستشفى

في إحدى الليالي، مهتاجاً جداً، وهو «يصرخ محذراً الجميع للاختباء من سقوط القذائف»[28]. كان هؤلاء الرجال الذين لم يتعذبوا فقط بأصوات ساحة المعركة، ولكن ما زالوا يتعذبون لسنوات لاحقة من الأصوات المتخيلة في رؤوسهم.كانوا مثل ضباط غريفز، رجالاً أنهكهم الضجيج.

اتفق معظم الأطباء على أنه إذا كان السبب المرجح لصَدمَة القَصف هو التعرض للكثير من الضجيج؛ فينبغي أن يكون العلاج نقيضه: البقاء في مكان تسوده السكينة والهدوء. مع ذلك، كان يعتمد علاج هؤلاء الرجال عندما أرسلوا في الوطن على وضعهم الاجتماعيّ، الذي يعني أنهم سيحصلون على درجات مختلفة جذرياً من المساعدة. فالضباط، على سبيل المثال، قد يرسلون إلى مكان مثل مستشفى الضباط الخاص، الذي افتتح في بلس غرين في كينسينغتون في لندن يناير عام 1915. ويعطي طبيب الأعصاب إدوين آش لمحة عن الفكرة الأساسية هنا:

> عقول ضباطنا عموماً... أكثر تدريباً وأكثر تنظيماً من الجنود الأقوى جسدياً في الجبهة، يجب أن يراعوا وتقدَّم لهم الراحة والدعم النفسي المناسبان عندما يعانون صدمة عصبية... وإذا لم يجرِ اتخاذ الاحتياطات المناسبة هذا النوع فسوف تتضرر العديد من العقول الشابة النفيسة، وتخسر الأمة خدماتهم[29].

بطبيعة الحال، فإن البيئة المثالية لهذه العقول الشابة النفيسة توجد في عمق الريف في ذلك الحين. كما أظهرت المؤرخة فيونا ريد: «يبدو أن ترياق الحرب الصناعية الوحشيّ يكمن في إبداع الطبيعة الريفية»[30]. وكان فكينسينغتون حديقة خاصة، ومبنى منفصل لثلاثة وثلاثين مريضاً كحد أقصى، لكل منهم غرفته الخاصة. وهنا يسود الهدوء»[31]. وكما أوضح إدوين آش عن علاج هؤلاء المرضى: «لن تساعد العمليات، أو الأدوية والعقاقير أكثر من مساعدة بضع ساعات من النوم الطبيعيّ في غرفة مظلمة هادئة»[32]. وإذا تجرأ أي صوت بالدخول فإن من المحتمل أن يكون صوت الموسيقى القادمة من غرفة العلاج في الطابق السفلي؛ إذ ازدهر العلاج بالموسيقى في المستشفى في زمن الحرب: كان يعد من المُسلم به بوصفه وسيلة قوية في مساعدة المرضى على استعادة شعورهم المتدفق من الحركة الجسدية. وهكذا، كانت كينسينغتون نموذجاً لأفضل الممارسات الطبية.

وكما هو متوقع، طالبت عائلات الجنود العاديين الذين يعانون صَدمَة القَصف بالشيء نفسه لرجالهم. فقد كان من المرجح أن يُنظر إلى الضابط على أنه مصاب بـ«الوهن العصبيّ» الذي يمكن علاجه ببضعة أسابيع من الراحة، وكان من المرجح أن ينظر للجندي العادي على أنه ضعيف في ذاته، يعاني «الهستيريا» صعب العلاج. لذا كان الجندي جورج گوم، الذي تحدثنا عنه في وقت

سابق، يهيم في شمال فرنسا وهو في حالة صدمة شديدة- شخص ممن يعتقد چارلز مايرز إمكانية علاجه- انتهى به المطاف عند عودته إلى بريطانيا ليس في كينسينغتون ولكن في مستشفى عسكري كبير في ساوثامبتون. ووصم بـ«الجنون والغباء» وأرسل أخيراً إلى مصحة الأمراض العقلية، حيث نُسي هناك[33]. أما الجنود العاديون الآخرون، حتى لو لم ينتهِ بهم المطاف في المصحة مثل گوم، فعادة ما يجدون أنفسهم في مستشفيات مكتظة بألف أو أكثر من المرضى، حيث الزحام والصخب: لم يكن ثمة فرصة للعلاج. مهما كانت النيّات حسنة من العاملين في المجال الطبي، ومن المرجح أن يستمر ذعر الرجال الليلي دون علاج.

عندما انتهت الحرب العالمية الأولى وُضع الكثير من النصب التذكارية، ربما كانت مناسبة للحظة الصمت واعتبرت أفضل طريقة لبدء الذكرى. كانت نقيضاً واضحاً للوحشية، وضجيج الصراع العنيف: لحظة شَعَائِريّة بطبيعتها تعطى الناس السكينة والهدوء اللذين يحتاجون إليهما ليجسدوا الحزن بطريقتهم[35]. إلا أن أصوات الحرب الطويلة ما زالت تتردد أصداؤها بعد الهدنة في رؤوس العديد من الجنود. واصل إدوين آش علاج مرضاه الذين مازالوا يشكون من «أزِيز ورنين في الرأس» في مستشفى لندن[36]. وفي الوقت نفسه، مازال يتخيل روبرت غريفز، الذي لم يلحق به أذى معقول جراء الحرب، «قذائف نازلة لتفجر في سريره في

منتصف الليل»، وحتى 1928 بقيت ذكرياته الماضية تؤرقه، لمدة حسبها بـ«حوالي أربع سنوات» من فقدان النوم، ثم تركته أخيراً[37].

تركت الحرب أيضاً وراءها حساسية أكبر من الضجيج وآثاره النفسية. كان كما لو أنها قد فتحت آذان الجميع إلى وفرة الأصوات في الحياة المدنية. قال ليارون جان، على سبيل المثال، إن الناس في فايمار بألمانيا يقارنون في كثير من الأحيان «ضجيج المدن الكبيرة مثل برلين مع هدير معارك الأمس المشؤوم»[38]. وفي بريطانيا أيضاً كان ثمة حديث عن مشهد صوتي حضريّ جديد من صنع الإنسان يبدو تقريباً مشابهاً للذي سُمع في الجبهة. كلاهما كان يمثل حجم الصوت وضخامته مما يبدو أنه خارج سيطرة الإنسان. أصبح الضجيج الآن رمزياً، ليس فقط من الآلات أو الحرب، ولكن من كل جموح العالم الحديث الذي أصبح الناس فيه أقل تحكماً في مصيرهم. ووفقاً لطبيب الأعصاب مثل إدوين آش، لم يعد الاضطراب العقلي مرض الجنود، بل صار «مرضاً وطنياً»[39]. وجميع مُضخّمات الأصوات في حياة المدينة- مكبرات الصوت، والنوادي الليلية، وأجهزة التسجيل، وأجهزة الراديو- ستصبح ساحة حرب الأعصاب في معركة القرن العشرين القادمة.

الهوامش:

(1) Ian Passingham، (أعمدة النار: معركة ميسينز ريدج، «يونيو 1917»، 2012).

(2) Robert Graves، (وداعاً إلى جميع الموجودين، 2000).

(3) Paul Fussell، (الحرب العظمى والذاكرة الحديثة، 2000)، Yaron Jean، (الأفق صوتي من الحرب العظمى: مراجعة تاريخية من خلال العدسات السّمعيّة)، من كتاب Florence Feiereisen and Alexandra Merley Hill، (ألمانيا في القرن العشرين الصاخب، 2012).

(4) Erich Maria Remarque، (كل شيء هادئ في الميدان الغربى، 1958).

(5) المرجع السابق، Graves، (وداعاً إلى جميع الموجودين).

(6) عبارة من كتاب Peter Watson، (العبقرية الألمانية: عصر النهضة الأوربي الثّالث، الثورة العلمية الثّانية، والقرن العشرون، 2010).

(7) Graves، (وداعاً إلى جميع الموجودين).

(8) المرجع السابق.

(9) Jean، (الأفق الصوتيّ من الحرب العظمى)، من كتاب Florence and Hill، (ألمانيا في القرن العشرين الصاخب).

(10) المرجع السابق.

(11) المرجع السابق. Graves، (وداعاً إلى جميع الموجودين).

(12) Graves، (وداعاً إلى جميع الموجودين).

(13) المرجع السابق. يُنظر أيضاً R. Murray Schafer، (المشهد الصوتيّ، بيئتنا الصوتية وتناغم العالم، 1994).

(14) Graves، (وداعاً إلى جميع الموجودين).

(15) المرجع السابق. Jean، (الأفق الصوتيّ من الحرب العظمى)، من كتاب Florence and Hill، (ألمانيا في القرن العشرين الصاخب).

(16) Graves، (وداعاً إلى جميع الموجودين).

(17) Anton Schnack، (في حفرة القذيفة)، عبارة من كتاب Watson، (العبقرية الألمانية).

(18) Graves، (وداعاً إلى جميع الموجودين).

(19) المرجع السابق.

(20) Schafer، (المشهد الصوتيّ).

(21) Peter Barham، (المجانين المنسيون من الحرب العظمى، 2007).

(22) Edwin L. Ash، (الحالة العصبية في زمن الحرب، 1914).

(23) Charles Myers، (صَدمَةُ القَصف في فرنسا، 1914–1918، 1940).

(24) المرجع السابق.

(25) Graves، (وداعاً إلى جميع الموجودين).

(26) Barham، (المجانين المنسيون).

(27) المرجع السابق.

(28) المرجع السابق.

(29) Ash، (الحالة العصبية في زمن الحرب).

(30) Fiona Reid، (الرجال المنكسرون، صَدمَةُ القَصف، العلاج والتعافي في بريطانيا، 2010).

(31) Barham، (المجانين المنسيون).

(32) Edwin Lancelot Ash، (مشكلة الانهيار العصبيّ، 1919).

(33) Barham، (المجانين المنسيون).

(34) المرجع السابق.

(35) انظر Jay Winter، (التفكير في الصمت) من كتاب Efrat Ben Ze'ev. Ruth Ginio and Jay Winter، (ظلال الحرب: التّاريخ الاجتماعيّ للصمت في القرن العشرين، 2012).

(36) Edwin L. Ash، (الأعصاب والجهاز العصبيّ، 1921).

(37) Graves، (وداعاً إلى جميع الموجودين). يُنظر أيضاً Michael Roper، (المعركة السرية: النجاة الانفعالية في الحرب العظمى، 2009).

(38) Jean، (الأفق الصوتيّ من الحرب العظمى)، من كتاب Florence and Hill، (ألمانيا في القرن العشرين الصاخب).

(39) Ash، (الأعصاب والجهاز العصبيّ).

الفصل السَّابع والعشرون

الراديو في كل مكان!

عشية اندلاع الحرب العالمية الأولى، كان الغلاف الجوي للأرض يعجُّ بصوت ضجيج الاتصالات، ليس من تلك النقاط والفوارز الصادرة من رسائل مورس، بل عبارة عن نبضات قصيرة من كلام وموسيقى. بدأت أصوات خاصة تنقل لأول مرة عن طريق الراديو. وبالنسبة لأولئك القلائل من الناس الذين يملكون الأجهزة التي تنتزع الدمدمة الخافتة من الأثير فقد شهدوا نوعاً جديداً من السحر، كما عبر عن ذلك المراسل المتحمس لصحيفة لندن ستاندرد في 28 ديسمبر عام 1912 قائلاً:

> حيرت الموسيقى الغامضة والأصوات الموجودة في الهواء مئات الأشخاص هنا في إنكلترا في موسم عيد الميلاد. فمع سكون الليل تهبُّ قِطعٌ من الألحان ومقاطع مثيرة من الكلام... وبدلاً من الدق المألوف على طبلة الأذن كانت ثمة نغمات توافقية قصيرة، وتسجيلات لصوت بشريّ لا تخطئها الأذن[1].

كان الاستماع إلى الراديو في أيامه الأولى تجربة أكثر غرابة من الاستماع إلى «الحاكي». كان من الغريب أن تستمع إلى صوت شخص ما يأتي من القرص، ولكن أن تستمع إلى صوت يأتي من الهواء، حسناً، كان شيئاً لا يصدق! ليس فقط من الهواء، ولكن من مكان ما على بُعْد عشرات، بل مئات، وربما آلاف الأميال. كانت كل هذه الأصوات غير المحسوسة تَئِزُّ بخفاء في كل الاتجاهات، في مدى الأفق وعبر المحيطات، خلال المباني الصلبة وداخل غرف المعيشة، ويحدث كل هذا في سرعة الضوء[2].

انحسرت في ثلاثينيات القرن العشرين البِدع، وكذلك السحر أيضاً. وأصبح الراديو، جزءاً بَدهِيّاً ممتعاً وطبيعياً من الحياة اليومية. وتجمع الناس حول أجهزة الراديو في المقاهي والحانات للشرب على صوت أنغام رقصة شعبية أو الاستماع إلى تعليق لمنافسة مهمة في الملاكمة أو لعبة كرة القدم. وجلس الملايين بجوار المدفأة واستمعوا إلى الأخبار، ونصائح التسوق، واستشارات الطبخ، أو لشيء مثير في برنامجهم الكوميدي المفضل. وعلى الرغم من أن

الراديو قد نسج نفسه بشكل وثيق جداً في الحياة اليومية، فقد كان بالكاد يُنظر إليه بوصفه شيئاً استثنائياً- ربما لهذا السبب تحديداً- كان تأثيره أقوى من أي وقت مضى.

لقد تحدثت في هذا الكتاب عن الكيفية التي استُخدم بها الصوت بوصفه نوعاً من «اللمس» عن بُعْد. على سبيل المثال، كيف مدَّ رنين الأجراس تأثير الكنيسة الأبرشية إلى أبعد المناطق في القرية، أو كيف ساعدت طلقات نيران المستعمرين ومدافعهم على بَسْط سلطتهم على المستعمرة النائية. وبهذا المعنى الحقيقيّ، أن تكون في نطاق مدى الصوت هو ما يجعلك مواطناً أو أحد الرعايا. ولكن مع الراديو، تغيرت المسافات جذريّاً؛ فصوت واحد قيل أمام الميكروفون الموضوع على طاولة في استوديو في لندن، أو برلين، أو موسكو أو نيويورك قد يُلقى من أعلى جهاز إرسال عملاق، ويصل في لحظة واحدة إلى ملايين الناس. في الواقع، كل صوت، وكل قطعة موسيقية، وكل رسالة- يحتمل أن تكون على الأقل- لها جمهور وطني. ومن هذه اللحظة، أصبحت الأمة كلها على مدى السَّمع. ومن ثمّ أصبح الراديو حميماً وممتعاً. وهو مجرد صندوق موضوع في الزاوية. ولكنه كان أيضاً الاختراع الأقوى حتى الآن لمكبر الصوت: نعمة من السماء لأولئك الذين يريدون تشكيل بلد بأكمله وفق طريقة تفكيرهم. وبحلول ثلاثينيات القرن العشرين لم يكن من الواضح إطلاقاً أي من هذه الخصائص ستكون أكثر

تأثيراً في تشكيل مستقبل هذه الوسيلة. في الواقع، في مراحل مختلفة من هذا العقد، كان كما لو أن الراديو قد أعطى الطغاة بندقية معبأة!

ربما كان من الطبيعيّ أن يعشق النازيون الراديو، فعندما استولوا على السلطة عام 1933، حصلوا على 37 في المائة من الأصوات في مارس، وما يقرب من 44 في المائة في نوفمبر، ولكنهم أرادوا 100 في المائة من الناس أن تقف وراءهم. ولكي تتحول الأمة الألمانية إلى «شعب واحد»، فإن أوضح وسيلة لإنشاء روح الوحدة هذه كانت بالتأكيد عبر البثّ الإذاعي[3]. كانت الصحف مفيدة لنشر الأفكار، لكن مسؤول الدعاية النازي جوزيف غوبلز، كان يعلق دائماً أعظم آماله على الراديو؛ بسبب قدرته الفريدة على إرسال الرسالة الواحدة، والواضحة، التي لا لبس فيها من المركز إلى أبعد الأطراف، وللأمة كافة[4].

استدعى غوبلز بعد أيام قليلة من تعيينه جميع رؤساء البث الإذاعي في الأقاليم الألمانية إلى برلين، وقال لهم بأسلوب شديد اللهجة، يدلل على رؤيته إنَّ الراديو بطبيعته الشمولية يقدم نفسه تلقائياً للوطن بأسره:

> نحن نتحدث مباشرة عن هذا الموضوع، الراديو ملك لنا، وليس لأحد آخر! وسوف نضع الراديو في خدمة فكرتنا، ويجب أن لا يُسمح بالتعبير عن أي فكرة أخرى من خلاله[5].

ولجعل هذا التباهي حقيقة واقعة، فقد وُضعت آلاف الأعمدة عند نواصي الشوارع والساحات، كل واحد منها تتدلى منه مكبرات الصوت. وبيعت أيضاً الملايين من أجهزة الراديو المسماة Volksempfänger أو «مذياع الشعب» بأسعار معقولة، وصُمم بحيث تجعل التقاط الإذاعة الأجنبية صعباً. وعندما اندلعت الحرب عام 1939، كان من كل عشرة منازل في ألمانيا يوجد سبعة منازل يملكون جهاز راديو، وهي أعلى نسبة في أي بلد في العالم. وفي هذا الوقت أيضاً، كان الاستماع إلى الإذاعة يُعدّ واجباً وطنياً. وفي المناسبات الخاصة، مثل خطاب هتلر، يقوم حراس الإذاعة باتخاذ الترتيبات اللازمة وإطلاق صافرات الإنذار، ويتوقعون من الناس التوقف عن كل ما كانوا يقومون به، والتجمع حول مكبرات الصوت أو الراديو في المقاهي، والساحات العامة، والمدارس، والمكاتب أو في المصنع.

والخطأ الكبير الذي وقع به النازيون- على الأقل في البداية- أنهم نسوا أن الشعب الألمانيّ اعتاد الراديو كونه مصدراً للاسترخاء والمتعة العائلية. وما حدث الآن هو استبدال برامجهم المفضلة بسيل لا ينتهي من البرامج السياسية أو خطب مسؤولي الحزب، وعدد قليل منها مؤثر مثل خطب الفوهرر. وأسوأ يوم هو «يوم العمل الوطني» في مايو 1933، عندما جرت مداهنتهم للاستماع طوال اليوم، وتحمل الملايين حوالي اثنتي عشرة ساعة من الخطب

والتعليق السياسي دون توقف، ودون وجود فواصل موسيقية إطلاقاً. كانت وجبة المساء خطاباً لهتلر نفسه لمدة ساعتين. ولم يقتصر الأمر على ملل المستمعين، بل كانت الغطرسة في مخاطبتهم بصوت عالٍ وهم في خصوصية منازلهم[7].

كان إحساس النازيين حول إمكانات أجهزة الراديو صحيحة؛ فهو بالفعل أفضل وسيلة لبثّ وجهة نظر واحدة تنتشر عبر البلاد كلها في غمضة عين. وإذا كان اعتناقهم لهذه الوسيلة الجديدة أشبه بالقبضة الوحشية، فلم يكونوا بالتأكيد الوحيدين في حماسهم للوصول إلى المسافات الطويلة؛ ففي روسيا السوفياتية، على سبيل المثال، دعم ليون تروتسكي(*) بالفعل استخدام الراديو «ليس لمجرد تسلية متميزة لأهالي البلدة» ولكن بوصفه أداة حيوية لتحويل بلد شاسع يملأه الفلاحون الذين لا يستطيع كثير منهم قراءة الصحف إلى دولة شيوعية حديثة، وربما حتى لنشر الرسالة الثورية خارج حدود الدولة:

> من أجل التأثير، يجب علينا أولاً وقبل كل شيء أن نكون قادرين على التحدث إلى الأجزاء النائية من البلاد... فالاستيلاء على القرية عن طريق الراديو مهم على مدى السنوات القليلة المقبلة، ومرتبط ارتباطاً وثيقاً جداً مع مهمة القضاء على الأمية وإدخال الكهرباء إلى البلاد، ويُعد إلى حد ما شرطاً مسبقاً لتحقيق هذه

(*) أحد زعماء ثورة أكتوبر 1917 في روسيا. (المترجم)

> المهام... ضع خريطة لحرب جديدة على الطاولة!... من الضروري في ذلك اليوم عندما قام عمال أوروبا بالاستيلاء على المحطات الإذاعية، وعندما سيطرت البروليتاريا في فرنسا على برج إيفل وأعلنوا من قمته بجميع لغات أوروبا أنهم أسياد فرنسا، في ذلك اليوم وتلك الساعة، كان عمال مدننا وصناعاتنا، والفلاحين في قُرَانا النائية أيضاً، قادرين على الرد على دعوة العمال الأوروبيين: «هل تسمعوننا؟»- «نسمعكم، أيها الإخوة، وسوف نساعدكم!»[8].

قد نتصور أن أمريكا، مع روحها القوية من النزعة الفردية وعدم الثقة في الحكومة المركزية، كان لديها نهج مختلف جداً. وإلى ذلك خلص فن الخطابة في الواقع. في عام 1933، ادعى المتحدث باسم إحدى الصناعات، بشكل غير مثالي أن «الفضاء الأمريكي» قدم «كل الحرية الممكنة في الحديث» إلى المواطنين[9]. بالتأكيد عرض تسلية أكثر من الألمان في بداية ثلاثينيات القرن العشرين. وكان مسلسل إذاعي كوميدي مثل (آموس وأندي) قد حظي بشعبية هائلة، ويسمعه في المساء ما يقارب من 40 مليون أمريكي في ذروته بين عامي 1929 و1931. ولكن بطبيعة الحال، وبسبب هذا العدد الضخم من المستمعين، انضمت معظم المحطات الإذاعية الفردية البالغ عددها بالمئات في المدن والبلدات في جميع أنحاء الولايات إلى شبكات كبيرة مثل (إن بي سي) أو (سي بي سي)، وهكذا قدمت

العديد والعديد من البرامج الشبكية نفسها. على الرغم من أنه ليس ثمة شك في أن هذا كان يقوده طلب الجمهور، فقد كان للراديو دورٌ في توسيع التجربة الثقافية لأمة بأكملها، ويمكنك أن تقول إنه ساعد في خلق شعور أقوى بالمواطنة. فالحوار نفسه، والقصص نفسها، و«النكات» نفسها، دخلت إلى البيوت الممتدة من المحيط الأطلسي إلى ساحل المحيط الهادئ، وكان الملايين من الأميركيين يضحكون بصوت عالٍ في الوقت نفسه، وللسبب نفسه بالضبط.

كانت الفرصة التي قدمها الراديو للتحدث مباشرة إلى الشعب الأمريكي حول المسائل الجادة مغرية بقوة للرئيس روزفلت. في عام 1933 كان ثمة حاجة لمواجهة المعارضين لخطته عن «الصفقة الجديدة»(*) في معظم الصحف، وحشد التأييد الشعبي لإخراج البلاد من الكساد. وبعد سنوات قليلة، كان يحتاج إلى إقناع مواطنيه الأمريكيين تجاه موقف أقل انعزالية حول الحرب في أوروبا. في كلتا الحالتين، كان الراديو أقوى وسيلة للقيام بذلك. وكان ظهوره الأكثر شهرة في «أحاديث المدفأة»(**)- قدّم تسعة وعشرين منها خلال فترة رئاسته- لكنه قدم أيضاً خمسين خطبة

(*) الصفقة الجديدة أو الاتفاق الجديد: هي مجموعة من البرامج الاقتصادية التي أطلقت بين عامي 1933م و1936م. جاءت استجابة للكساد الكبير وتركزت على إغاثة العاطلين والفقراء، وإنعاش الاقتصاد إلى مستوياته الطبيعية، وإصلاح النظام المالي لمنع حدوث الكساد مرة أخرى. (المترجم)

(**) أحاديث المدفأة (Fireside chats): مصطلح يشير إلى الحلقات الإذاعية المسائية التي قدمها الرئيس الأمريكي فرانكلين روزفلت بين عامي 1933 و1944. (المترجم)

أخرى على شبكة الراديو من مكتبه في سنته الأولى. وعلى كل حال، كان هدفه استخدام قدرته في الكلام البشريّ- تضخيمه، إذا جاز التعبير، بالإذاعة- من أجل تغيير العقول وتشكيل المزاج العام على المستوى الوطني[11].

في بريطانيا، كانت هيئة الإذاعة البريطانية (بي بي سي) تحت إدارة أبيها المؤسس جون ريث جريئة جداً في رغبتها في تشكيل الرأي العام وتثقيف الناس، وجعلهم أكثر ثقافة واطلاعاً. وباختصار، جعلهم صالحين للديمقراطية ومرتبطين بقوة في الحياة الوطنية. اعتقد ريث وزملاؤه رواد (بي بي سي) أنهم يعرفون «الأفضل» في عالم الفنون والأفكار، وأرادوا ضمان ألا ينحصر الأفضل لقلة محظوظة فقط. كتب ريث في كتابه «البثّ الإذاعي في أنحاء بريطانيا»، عام 1924 :

> وكما نتصور، فإن مسؤوليتنا تقتضي أن نصل إلى أكبر عدد ممكن من المنازل ونقدم الأفضل من كل شيء من أنواع المعرفة البشرية، والمحاولات والإنجازات، وتجنب الأشياء المؤذية، أو التي قد تكون مؤذية... وقد بدأت المنظمة العمل في مجال الخدمة العامة، ووضعت نصب عينيها استفادة أكبر عدد ممكن من الناس[12].

على سبيل المثال، عندما نطقت اللغة الإنكليزية على الهواء، كان

ريث واضحاً أن حياة الناس ستتحسن، وكذلك فرص العمل إذا وُضعت اللغة مثالاً لهم. حتى في ظل وجود الكثير من اللهجات واللكنات الإقليمية التي تسمع في الشوارع والحانات ومنازل الأسر في بريطانيا، فقد كان «معيار» اللغة الإنكليزية المنطوقة هي التي تسمع على الهواء وتسميها (بي بي سي) «اللغة الإنكليزية الجنوبية التَّعليمية». يقول ريث: «طالما أنَّ المذيع يتحدث الإنكليزية جيداً، ودون تكلف، ستكون مغرية لتبنيها كثيراً»(13). ورأت هيئة الإذاعة البريطانية (بي بي سي) أنَّ الراديو وسيلة لربط الأمة معاً بالصوت. إذا كان هذا لا يعني القلق كثيراً حول ما تريده الجماهير، ومحو بعض الاختلافات الإقليمية وحماية احتكار المؤسسة، فلا مانع من ذلك. السَّعيُ نحو الأهداف الديمقراطية بوسائل غير ديمقراطية.

أنا لا أقول إن ريث وروزفلت كانا شموليين مثل هتلر، ولكن الشيء المشترك الذي يجمعهم بالراديو بالتأكيد كان الوعي العميق بما يمكن أن نسميه «القوة الموازية»: قدرة الراديو غير العادية في سنوات قبل التلفاز على نشر الأفكار إلى جميع الطبقات، والأجناس، والفئات العمرية، وفي المدن والريف، القريب والبعيد. بل أكثر من ذلك، أدركوا أن الجميع يستمعون إلى الأشياء نفسها في الوقت عينه، وأنَّ الراديو قد حفز فيهم الشعور بالتجربة المشتركة؛ فالمستمعون على الرغم من أنهم ينصتون للراديو في خصوصية

مع عائلاتهم، فقد كانوا دائماً على علم بأن الآخرين في جميع أنحاء البلاد يشاركونهم التجربة ذاتها. وهذا الأمر لم يسمح لهم بتصور الأمة فحسب، بل ساعدهم على الشعور بدورهم الكامل في الحياة السياسية والثقافية.

على الرغم من ذلك، فقد كانت ثمة مخاطر واضحة. كان حلم معدِّي البرامج الإذاعية النازيين خلق نوعٍ من وحِدة اجتماعية Volksgemeinschaft تكوّن في الواقع طَريقة واحدة للتفكير بين أفراد الشعب الألمانيّ. انتاب القلق المثقفين البريطانيين من أن الإذاعة يمكن أن تخلق «ثقافة متوسطة» موحدة في العقلية البريطانية. وشعر الأميركيون بالقلق، خصوصاً من تلك الثَّقافة اليسارية، ورغبة الإذاعة التجارية في كسب أكبر جمهور ممكن، ومن ثم جني أكبر عائدات من الإعلانات الممكنة، وكل منافس في النهاية سينتج المجموعة نفسها من البرامج متوسطة الحال. كما تقول إحدى الدراسات عن تأثير الراديو الأمريكي عام 1935:

> عندما يسمع مليون أو أكثر من الناس البرامج نفسها، والنقاش والكلام نفسه، والموسيقى والنكات نفسها، وعندما يكون اهتمامهم متشابهاً، وفي الوقت نفسه تتشابه المحفزات أيضاً، فإن الحقيقة النفسية تشير إلى أن لهم الدرجة نفسها من الاهتمامات والأذواق والتوجهات المشتركة. باختصار، يبدو أن طبيعة الراديو شجعت الناس على التفكير والشعور معاً[14].

عُدّت الإذاعة مثل مولِّد صوتي كبير للتجانسات في الرأي العام. ولكن هل كان هذا صواباً؟ كانت الجماهير قد بدأت بالفعل الخضوع لنوع من الوهم الشامل أو التنويم المغناطيسيِّ بالراديو؟

صممت مجموعة صغيرة من علماء النفس في مقرها بجامعة هارفارد في ثلاثينيات القرن العشرين على معرفة ذلك. وكانت الشخصيتان المهمتان هادلي كانتريل، وهو باحث شاب حاز مؤخراً درجة الدكتوراه في الرأي العام، وأحد مساعديه، جوردون ألبورت، الذي كان مهتماً في كيفية تحول الناس العاديين تحت تأثير التفكير الاستبدادي. وعلى مدى سنوات متعددة، جمع كانتريل وألبورت بانتظام مجموعة من المتطوعين في مختبر علم النفس في جامعة هارفارد، وعرّضوهم لسلسلة من تجارب الراديو الرائعة. وطلبا منهم الاستماع إلى العديد من مذيعي الراديو المقدمين بمكبرات الصوت. ومن ثمّ يطلبان منهم قول الانطباع حول شخصية كل مقدم. ولكونه راديو، فإن الانطباع يقوم بالأساس على صوت المقدم. وما اكتشفه العالمان النفسيان هو أن الانطباع الذهني يتشكل لدى المستمعين قوياً جداً في الواقع كما يريد المذيعون، من ناحية مزاجهم، وأسلوبهم، وحتى مظهرهم. كانت دقة هذه الأحكام تصيب وتخطئ، ولكن النقطة الأساسية هنا أن هذه الأصوات غير المحسوسة مرتبطة بالشخصية[15].

وقسّمت مجموعة ثانية من التجارب المتطوعين إلى مجموعتين:

واحدة تقرأ النص المطبوع، والأخرى تسمعه عبر مكبرات الصوت. كانت النتائج هذه المرة أكثر إثارة. أولئك الذين قرأوا النص كانوا أكثر تساؤلاً ونقداً عن المادة؛ أما أولئك الذين سمعوه بمكبرات الصوت فكانوا أكثر ميلاً للتصديق بكل شيء قِيل في البثّ الإذاعي. الأمر الذي أدهش كانتريل وألبورت. وخلص إلى القول: «إنَّ الصوت البشريّ أكثر إثارة، وأكثر إقناعاً، وأكثر أُلفةً، وأكثر جذباً من الكلمة المكتوبة». حتى لو سُمع من صندوق مثبت على الحائط[16].

كان هذا أعظم انتصار للراديو إذاً: على الرغم من أن الكلمات التي بُثّت كانت غير محسوسة، وجاءت من مئات الأميال، وموجهةً إلى جمهور مجهول، فإنها تبعث شعوراً فيمن يستمع لها في المنزل كما لو كانت موجهة له أو لها شخصياً، من شخصٍ حقيقيّ في الغرفة نفسها.

لم تكن الإذاعة في تأثيرها هذا، مثل مكبر صوت يصرخ في الناس كما لو كانوا جزءاً غير مهم من «حشد» الجمهور. وهذا هو السبب في أنْ جون ريث لم يستخدم قط كلمة «حشد»، ونادراً ما استخدم كلمة «جمهور»؛ كان يتحدث عن «المستمع»، وهو الشخص المفرد. وكان هذا هو السبب في أن فرانكلين روزفلت في «أحاديث المدفأة»، دائماً يبدو وكأنه يتحدث وجهاً لوجه. كان معتاداً على التحدث ببطء في هذه البرامج، وذلك باستخدام العبارات المباشرة

«أنت»، ويتردد في بعض الأحيان. وبعبارة أخرى، كان يتحدث كما لو كان في محادثة عادية[17].

أشار عالم الاتصالات گريگ گودِل إلى أن في نبرات صوت روزفلت تأكيداً لأن كل كلمة من كلماته «تسقط على المستمعين مثل المطرقة»[18]، ولكن ربما يتحفظ على دقة أسلوبه، الذي يبدو كما لو أنه بلا أسلوب إطلاقاً. وكانت صحيفة نيويورك تايمز ربما أقرب إلى وصفه في 8 يونيو 1933:

> الصوت البشريّ، عندما ينطق به المرء بلا وعي وبلا تظاهر، يعكس على الرغم منه مزاجه، وسَجِيّة وشخصيته. يعبّر عن طبيعة المرء. يكشف صوت الرئيس روزفلت عن صدق وحسن الإرادة واللطف والعزم والاقتناع، والقوة والشجاعة والغزارة والسعادة.

يعتقد معظم المستمعين بالتأكيد في ذلك. وأرسل له الآلاف والآلاف رسائل، يتحدثون إلى رئيسهم كما لو كان شخصاً يعرفونه. كتبت إحدى المستمعات:

> إذا خاطبتك بشكل غير رسمي، فهو بسبب أنك أصبحت قريباً مني، ومن الناس. لعلك لا تصدقني عندما كنت أستمع إليك البارحة جفلت عندما سمعت سعالك، ودفعني ذلك إلى لومك، وكأنك أحد أفراد عائلتي، لتراعي صحتك؛ من أجل البلاد، ومن أجلك[19].

أما بالنسبة للنازيين، فقد كانوا يميلون إلى الصراخ. ولكن غوبلز يعرف، ليعطي لنفسه سبباً، أنه مهما كانوا يبدون جيدين في الحشد العاطفي في الملعب، فقد كانت خطب الغطرسة والموسيقى العسكرية التي لا تنتهي أمراً مخيباً في جهاز الراديو في غرفة معيشة الأسرة. وقال للمذيعين ممن تحت سيطرته كثيراً: «بغض النظر عما تقومون به، لا تبثوا الملل، لا تقدموا السلوك المطلوب على طبق من فضة، لا تظنوا أن أحداً قد يخدم حكومته أفضل بعزف مسيرات عسكرية مدوّية كل مساء»[20]. أصبح الراديو النازي مع مرور الوقت أكثر سلاسة، وأضاف البرامج المنوعة والموسيقى الراقصة والحوار.

لم تكن أهداف هذه التسلية لذاتها: فتحت حُكم هتلر، كانت دائماً وسيلة لتحقيق غاية؛ وهي دمج المواطنين في «مجتمع الأمة» الألمانية[21]. على الرغم من ذلك، كان الأسلوب السلس أكثر عمقاً. واكتشف علماء النفس في جامعة هارفارد، و(بي بي سي)، وروزفلت، بل اكتشف النازيون في النهاية، أن قوة الراديو كانت دقيقة ولا بد من التعامل معها بعناية. نعم، يمكن للراديو أن يتحدث مع الأمة بأكملها في وقت واحد، ولكن ليس مثل مكبر الصوت. كان يتسرب إلى عقول المستمعين، كان يتملقهم. كان يستبدل صوت الغوغاء بصوت رجل علاقات عامة أو مندوب مبيعات. على الأقل كان يبدو وكأنه صديق. لهذا السبب، عندما جاء التلفزيون إلى جانبه، تحول الراديو من غرفة المعيشة إلى المطبخ

وغرفة النوم، ولم تنقص قوته، بل زادت: ثمة في الخلفية أصواته الإيقاعية ماثلة على الدوام في حياتنا. واستمرت أصواته وإيقاعاته وقصصه تتسرب إلى وعينا من دون إدراكنا.

قد يبدو هذا كما لو أن المستبدين والباعة قد فازوا في نهاية المطاف. ولكن كان عليهم دائماً تلبية رغبات المستمعين بشروط المستمعين الخاصة. تصل إلينا أصوات المذيعين في أرضنا، وليس في أرضهم. وإذا كانت محاولة لإغوائنا، فنحن دائماً أحرار في أن نكون غير مبالين بابتهاج، تماماً مثل إحدى العائلات في ساوث ويلز التي رصدت (بي بي سي) عادتها في الاستماع عام 1938. فأثناء ما كان يبث حفل العازف توسكانيني من أجهزة الراديو في غرفة المعيشة الخاصة بهم، كانت امرأة في البيت تخيط وتنتظر بصبر برنامجها المفضل لتسمعه. وفي الوقت نفسه، الأب والابن يتجادلان، وأعضاء آخرون في الأسرة داخلين وخارجين، يسألون عن سبب الخصام. ويأتي الجيران، يتحدثون بأصوات عالية. والمستمع الوحيد «يتأوه بنفسه». ولكنه، مع ذلك، لم يغلق الراديو[22]. وأظن أنه لو فعل ذلك؛ فالجميع في الغرفة سوف يصرخون في وجهه لتشغيله مرة أخرى. حتى لو كانوا لا يستمعون بانتباه تام، فهم مازالوا يستمعون. فثرثرة الراديو حتى في الخلفية لا تزال تعد أكثر من ضجيج لا معنى له. وإذا لم تكن هناك ثرثرة، ففقدانها سيكون جحيماً عندهم.

الهوامش:

(1) (الأصوات الهوائية)، لندن ستاندرد، 28 ديسمبر 1912.

(2) David Hendy، (عالم اللاسلكي المخيف في العصر الإدواردي)، في كتاب Siân Nicholas and Tom O'Malley، (الفزع الأخلاقي، والمخاوف الاجتماعية، ووسائل الإعلام: وجهات نظر تاريخية، 2013).

(3) Richard Evans، (الرايخ الثَّالث في السلطة، 2006).

(4) Corey Ross، (وسائل الإعلام وصناعة ألمانيا الحديثة: وسائل الاتصالات، والمجتمع، والسياسة من إمبراطورية الرايخ الثَّالث، 2008).

(5) Ralf Georg Reuth، (غوبلز، 1993).

(6) المرجع السابق، Evans، (الرايخ الثَّالث في السلطة)؛ Ross، (وسائل الإعلام وصناعة ألمانيا الحديثة).

(7) المرجع السابق.

(8) Leon Trotsky، (الراديو، والعلوم، والتقنية، والمجتمع)، وألقى تروتسكي الكلمة في موسكو في 1 مارس 1926.

(9) William Hard، عبارة Michele Hilmes، (الجودة البريطانية، والفوضى الأمريكية: الثنائيات التَّاريخية، وماذا تركا)، (مجلة الراديو : دراسات دولية في البث والصوت ووسائل الإعلام، 2003).

(10) Michele Hilmes، (أصوات الراديو: الإذاعة الأمريكية 1922–1952، 1997)؛ Susan Douglas، (في الاستماع: الراديو والخيال الأمريكي، 1999).

(11) Gerd Horten، (الراديو في الحرب: سياسة الدعاية الثقافية خلال الحرب العالمية الثَّانية، 2003)؛ David Ryfe، (من جمهور وسائل الإعلام إلى وسائل الإعلام العامة: دراسة في رسائل الجمهور عن أحاديث المدفأة لروزفلت)، (وسائل الإعلام ثقافة ومجتمع، 2001).

(12) J. C. W. Reith، (البثُّ الإذاعي في أنحاء بريطانيا، 1924).

(13) المرجع السابق. يُنظر أيضاً David Hendy، (راديو بي بي سي 4 والصراعات حول اللغة الإنكليزية المنطوقة في سبعينيات القرن العشرين)، (تاريخ وسائل الإعلام، 2006).

(14) Hadley Cantril and Gordon W. Allport، (علم نفس الراديو، 1935).

(15) المرجع السابق.

(16) المرجع السابق.

(17) Ryfe، (من جمهور وسائل الإعلام إلى وسائل الإعلام العامة)؛ Horten، (الراديو في الحرب).

(18) Greg Goodale، (الإقناع الصوتيّ: قراءة الصوت في عصر التسجيل، 2011).

(19) عبارة من كتاب Horten، (الراديو في الحرب).

(20) عبارة من كتاب Ross، (وسائل الإعلام وصناعة ألمانيا الحديثة).

(21) المرجع السابق.

الفصل الثَّامن والعشرون

الموسيقى أثناء التسوق، الموسيقى أثناء العمل

كان الملحن الفرنسيّ إرِك ساتِي يتناول الغداء مع الرسام فرناند ليجيه في مطعم في باريس عام 1920. ولكن اللقاء لم يكن على ما يرام. أراد الرجلان الحديث ودياً لبعضهما بعضاً أثناء تناول الطعام. ولكن كان في المطعم فرقة أوركسترا دائمة، تعزف بصوت عالٍ وبحماس، لذا فإن أي محاولة للحديث ستنتهي بالخيبة. تركا الوجبة وغادرا. لم تكن الحادثة مضيعة كاملة للوقت، على كل حال. فقد بدأ ساتِي يفكر فيما حدث، وقال لليجيه عن الحلول الممكنة في المستقبل:

> كما تعلم، ثمة حاجة لخلق موسيقى خلفية... عندما تكون الموسيقى جزءاً من الضجيج المحيط بها، فإنها تأخذه بالاعتبار.

> انظر إليها كإيقاعات، تغطي صوت قعقعة السكاكين والشوك دون إخفائها تماماً، ودون فرض نفسها. إنها تملأ الصمت القبيح الذي ينزل على الضيوف أحياناً. وتجنبهم التفاهات المعتادة... وتحيّد ضوضاء الشارع التي تُقحم نفسها بشكل غير منضبط[1].

قرر ساتي العمل. وفي تلك السنة ألّف مقطوعته الموسيقية الخلفية، لتعزف في بهو المسرح أثناء فواصل العروض. كانت تحتوي على قطع موسيقية من ألحان شعبية، ولكنها تتكرر وتعاد مرة تلو الأخرى، كانت إلى حد ما مثل الترتيل الگريگوري أو كنمطٍ متكرر على قطعة من ورق حائط، خلقت صوتاً عشوائياً مخدراً إلى حد ما. وبمجرد أن سمع جمهور المسرح ذلك، توقفوا عن الكلام في صمت وتبجيل. كان ساتي غاضباً. وقفز إلى الجمهور، يتوسلهم بدء الحديث، والقيام بالكثير من الضجيج أو على الأقل قضاء وقتهم في النظر إلى الصور المعلقة على الحائط. لم يكن في الحقيقة مهماً ما سيقومون به، طالما أنهم لن يأبهوا بالموسيقى[2]. عليهم الاستماع إليها، صحيح ولكن دون إنصات.

هذه كانت أمنية ساتي في عام 1920. قلبت محاولته المتعمدة لتكوين ما كان في الواقع خلفية صوتية تقريباً كل الافتراضات حول العلاقة بين الموسيقى والاستماع. كثيراً ما قال الأوروبيون ذوو السلوك الراقي إن الموسيقى شيء يجب أن يستمع إليه باهتمام

بالغ. كان من المفترض أنْ تكون الموسيقى شخصية، وأن تكون كاملة المعنى والعاطفة، وليست ضجيجاً ينبغي تجاهله أو ليست صوتاً يُستمع إليه في فتور. في الواقع، نظراً لكمية الضجيج الحقيقيّ الذي ألقاه العالم بأسره- من الصناعة والآلات وحركة الحياة المحمومة في المدينة- هو أكثر أهمية على ما يبدو من الحفاظ على الموسيقى بوصفها شيئاً قد يعبر عن الصفات الإنسانية والروحية الخاصة[3]. وما قام به ساتِي يبدو خيانة لكل هذا.

مع ذلك، كان ابتكار ساتِي نذيراً في الحقيقة بدلاً من كونه مُبشراً. في السنوات التي تلت معزوفاته في عام 1920، أصبحت الموسيقى الخلفية سريعاً صوتاً مميزاً من أصوات القرن العشرين: صوت موسيقى يمثل عنصراً مكملاً للحياة الحضرية الحديثة، يُسمع في مراكز التسوق والمقاهي والمكاتب وردهات الفنادق والمصاعد. هذه، إذاً، هي قصة الصوت المبتذل السَهل، وهي أيضاً قصة الصوت المصمم ليجعلنا نشتري أكثر أو نعمل أسرع. وكما نعرف، فالصوت الخافت الذي لا يكاد يُسمع مازال يؤثر بعمق في أجسادنا وعقولنا. ربما كانت هذه الخاصية في الماضي سبباً في تشجيعنا للاصطياد بطريقة أكثر تنسيقاً، أو لنشعر بنوع من الألفة مع الجماعة، أو تحفيز الشعور بالرهبة الدينية. وعلى مدى القرن الماضي، نُحتت الموسيقى بعناية لتصبح أداةً للسيطرة على طاقتنا ومزاجنا العام في العمل[4].

ولكن هل يعني صنع الموسيقى الخلفية أننا سيطرنا على المشهد الصوتيّ في أماكن العمل والأماكن العامة في بلداتنا ومدننا- وربما سيطرنا حتى على أجسادنا- لاهتمامات خاصة؟ أو هل جلبت في الواقع قليلاً من الإنسانية والراحة في الحياة التي كانت في عشرينيات القرن العشرين تتسم أكثر بالآلية والوتيرية؟

حتماً، انطلقت الموسيقى الخلفية لأول مرة من معاقل الرأسمالية في القرن العشرين في بعض الحالات، وبكل ما تحمله الكلمة من معنى. عندما افتتح مبنى إمباير ستيت في نيويورك مايو 1931، كانت الموسيقى تنتقل عبر الأنابيب في جميع المصاعد والردهات والمراصد. وذلك يعود لسبب واحد، كما ذكر جوزيف لانزا في كتابه عن تاريخ الموسيقى الخلفية، أنَّ المصاعد الكهربائية كانت ببساطة، مثل المطارات أو قطارات الملاهي، ما زالت جديدة وتثير القلق، وهو يسميها «البيوت العائمة مختلة التوازن»: أماكن تجعل الناس يشعرون بالقلق من متطلبات التقنية؛ فهي ترفعهم في الهواء بسرعة فائقة مع عدد قليل من الكابلات والمحركات والمسامير لتجعلهم في أمان. كان من الواضح أنَّ الموسيقى تخفف كل مخاوف الموت الوشيك أو مشاعر دوار الحركة عند سماع نغمات مهدئة، وتجعل الأماكن المجهولة أكثر ألفة وتقبلاً[5].

كان مبنى إمباير ستيت المثال الأكثر إثارة في «موسيقى المصعد» أثناء عمله، ولكنه لم يكن المكان الأول في أمريكا لتنفيذ مفهوم

موسيقى إرِك ساتِي العملي في الموسيقى الخلفية. فقد وضع مكاناً أكثر تأصيلاً - وأكثر ربحاً بالتأكيد - قبل عدد قليل من السنوات في نيو جِرسي وجزيرة ستاتِن، من قبل مهندس إذاعة الجيش السابق، جورج أوِن سكوير. ففي منتصف عشرينيات القرن العشرين، كان سكوير يعمل على نظام لتسليك الموسيقى «المعلبة» في المطاعم وغرف الطعام في الفندق والمكاتب والمحال التجارية مقابل مبلغ زهيد؛ ففي محال البقالة، على سبيل المثال كان يُقدّم نظام مزيج من الموسيقى والإعلانات عن العروض الخاصة. وفي المطاعم والفنادق تتدفق الموسيقى باستمرار. يأتي الصوت من استوديو مركزي مجهز بأقراص متعددة دوارة مسجلة تعمل بجانب بعضها بعضاً. وبهذه الطريقة، تعمل دون انقطاع لما يقارب ثماني عشرة ساعة في اليوم[6].

تُسمى الشركة التي يعمل بها سكوير «الراديو السلكي»، شركة مستمرة في نجاحها أكثر وأكثر. وفي حين قامت الشركات الأخرى باستنساخ التقنية، أراد سكوير عنواناً أكثر جذباً. وأعيدت تسميتها ميوزاك (Muzak)، وعندما انتقلت ميوزاك عام 1936 إلى مكاتب أكبر في الجادة الخامسة في مانهاتن، فإن حجم العملية وتعقيدها وصلا إلى مستويات جديدة. وصار يمكن للعملاء الآن الاختيار من بين أربع شبكات مختلفة من الموسيقى عبر الأنابيب: الشبكة الأرجوانية، والمصممة خصيصاً للمطاعم النهارية، والشبكة الحمراء «للحانات والمطاعم متوسطة الحجم» الراغبة في مزيج

من أخبار الرياضة، والطقس، والشبكة الزرقاء للمتاجر، والشبكة الخضراء للشقق الخاصة. كما استقطبت ميوزاك موسيقيين في استديوهاتها بهدف تسجيل الموسيقى المخصصة لشبكاتها.

ما يميز هذه الموسيقى المخصصة حقاً أنها لم تكن موسيقى كلاسيكية أو موسيقى جاز، ولا فالس. كان من الصعب إهمال هذا المزيج من الأساليب دون تحسينات: الإيقاعات القوية حلت محلها إيقاعات لطيفة وسَلِسة. كانت «موسيقى خفيفة». وكما يقول عازف البيانو والملحن الأمريكي مورتون گولد ساد، هذا النوع من الموسيقى بالضبط الذي من شأنه أن «يرضي أكبر عدد من الناس ويسيء إلى القليل»[7]. وبعبارة أخرى، كانت هذه الموسيقى مثالية لمن يستمع إليها وليس لمن ينصت إليها.

لم يكن هذا النمط الأوسط الميزة الوحيدة فقط. فخلال أربعينيات القرن العشرين قامت شركة ميوزاك بتقديم المزيد من التعديل: «محفزات التقدم»، وهو مصطلح واضح يدلل على التحكم بالسوق، مع بعض التبرير. صنفت القطع الموسيقية الفردية على الحالة المزاجية والسرعة، دعنا نقل، « مُكتَئِب ناقص ثلاثة» وحتى «منتشٍ زائد ثمانية». ثم هناك سلسلة مبرمجة، بحيث تنتقل الموسيقى التي تُسمع في أرضية المتجر أو المصنع بشكل غير ملحوظ تقريباً من المقطع الأول المشدَّد من اللحن إلى المقطع الأخير غير المشدَّد في سلسلة مقاطع من خمس عشرة دقيقة مع

مرور الوقت. ومع مرور السنين، أُضيفت تحسينات أخرى: زيادة تركيز الألحان المبهجة المنشطة صباحاً، ومثلاً، تكون الموسيقى الكلاسيكية في وقت العشاء. وكان الهدف من ورائها متشابهاً. الموسيقى في «المنحنى التصاعدي» من شأنها أن تعطي العمال الحماس عندما يبدأ التعب وتنخفض فعاليتهم.

في الواقع، لم يكن هذا أكثر من تطبيق «مبادئ الإدارة العلمية» لفرِدريك وينسلو تايلور، التي نُشرت عام 1911. أظهر تايلور كيف أن الوقت والطاقة يمكن المحافظة عليهما إذا أصرت المصانع على أنَّ يتبع العمال في عملهم طريقة بسيطة وأكثر تنظيماً دون انحراف. كانت هذه هي الأساس النظري لإنتاج خط التجميع، وهي تقنية ظهرت على الشاشة بصورتها البائسة تماماً والأكثر رعباً في فيلم متروبوليس للمخرج فريتز لانغ عام 1927، عندما تحرك العمال الخانعون بإيقاع موحّد في وقت واحد مع همهمات الآلات تحت سطح الأرض. وبعد ذلك دُمرت بشكل رائع من قبل چارلي شابلن في فيلمه «الأزمنة الحديثة» عام 1936، عندما فشل بطلنا فشلاً ذريعاً في متابعة حركات الجسم المنصوص عليها في إحدى نوبات المصانع القصيرة مما أدى إلى فوضى حتمية[8]. كانت موسيقى الأنابيب في أماكن العمل حسب نموذج «محفزات التقدم» مجرد وسائل لإبقاء العمال في مهامهم بأصوات إيقاعات تتطلب حركات من أجسادهم. كان إنشاء ما يسميه جوزيف لانزا

«رحم العمل الأمثل»[9].

وأثبتت دراسة بريطانية أن ثمة رابطاً قوياً بين معدل العمل وأهمية الصوت؛ فقد وجد مجلس البحوث الطبية عام 1937 أن عزف تسجيلات «الحاكي» لعمال المصانع المرتبطين في عمل متكرر للغاية قد عزَّز من إنتاجيتهم، واستولت «ميوزاك» والمنتجون الآخرون للموسيقى الخلفية في أمريكا سريعاً على هذه النتائج، وطبقت دروس هذه النتائج على نطاق واسع في بريطانيا بعد ثلاث سنوات.

وبحلول عام 1940 كانت البلاد في حالة حرب مع النازية في ألمانيا. وأصبحت الكفاءة الصناعية في الذخيرة والإمدادات الأخرى مسألة أساسية لبقاء الوطن. وفي الثَّالث والعشرين من يونيو، بعد ثلاثة أسابيع فقط بعد انسحاب دانكرك[*]، استجابت هيئة الإذاعة البريطانية (بي بي سي) كما ينبغي بإطلاق برنامج إذاعي جديد «الموسيقى أثناء العمل». كان هدف إذاعة (بي بي سي) واضحاً. وهو تسخير إنتاج المصانع في المجهود الحربي، ولكن ثمة حقيقة لا يمكن تجنبها وهي رتابة خط الإنتاج في المصنع بشكل لا يصدق. كانت التقارير الواردة من العمال تشير إلى أن الكثير منهم نساء، يشعرن بالملل، ومعنوياتهن منخفضة، وأخطر ما في

(*) انسحاب قامت به القوات البريطانية المنهزمة في أوروبا أمام القوات الألمانية بداية الحرب العالمية الثَّانية عام 1940. (المترجم)

الأمر، أن التركيز كان يقل في نهاية فترة العمل[10]. صُمم البرنامج الإذاعي «الموسيقى أثناء العمل» للتصدي لهذه المشكلة خصيصاً. يُبث مرتين في اليوم، لمدة نصف ساعة في منتصف الصباح، ثم مرة أخرى في فترة ما بعد الظهر. كانت أجهزة الراديو تُفتح في المصانع في جميع أنحاء البلاد ويستمع العمال إلى سلسلة من الموسيقى اختارتها (بي بي سي) خصيصاً لكونها «إيقاعية» و«دون كلمات» دون أن تقطعها الإعلانات. كما قال أحد مقدمي البرامج: «يجب أن يُستمع للموسيقى الخلفية من اللاوعي تقريباً».

كان السؤال الحاسم هو هل قام برنامج «الموسيقى أثناء العمل» بدوره فعلاً كما صمم. لم يكن ثمة شك لدى أحد المنتجين، الذي زار أحد المصانع صباحاً بعد غارة جوية في مارس عام 1943:

> لاحظت التعب، والوجوه البائسة، والإنهاك المتدلي على الكتفين، وأنا أنظر نحو المقاعد الخالية، شعرت بأن الهواء ذاته كان مليئاً بتوتر عصبيّ بسبب الليلة الماضية... وفجأة بُثت الحياة في مكبرات الصوت. سمعت صوتاً «يدعو العمال كافة»، وتبعته سلسلة من مسيرات حماسية مألوفة لدى الملايين من الناس في هذه الحرب وآخرها «مسيرة العقيد بوگي»(*)... وكأنه بوق النداء للعمل، ترددت الألحان في المصنع، وبعد ذلك رأيت المشهد وهو يتحول: ابتسمت الوجوه المتعبة،

(*) ألحان مسيرة عسكرية مشهورة أُلفت عام 1914 للجيش البريطانيّ، واستخدمت في الكثير من الأفلام والمسلسلات. (المترجم)

واستوت الأكتاف المرتخية، وارتفعت الأذقان، وفجأة ظهرت أصوات، أصوات غناء، تضخمت من الدمدمة إلى الهدير مع ارتفاع الرؤوس في تحدٍ، وهتف عمال المصنع: «ولك أيضاً الشيء نفسه»[12].

ولم يكن البرنامج ناجحاً دائماً، ولكن في البداية، ظلت الأوركسترا التي وظفتها (بي بي سي) لأداء الموسيقى الحية في الاستوديوهات كافة تتوقف بين الفقرات لإعادة ضبط آلاتها، مما يعني فقدان الزخم الحاسم. استغرقت (بي بي سي) سنة أو اثنتين للعثور على مزيج الصوت الصحيح وتدفقه. واختيرت بالتدريج الموسيقى بعملية التجربة والخطأ، وحُظر أي شيء معقد للغاية، وشُجعت الأوركسترا لاستخدام ما أسمته «الصوت المعتدل العالي إلى القوة العالية» فقط، وضمان وضع حدود زمنية صارمة لكل لحن. قال أحد المنتجين للأوركسترا: «اجعلوا الفترة الواحدة قوية بإشراق وبهجة»[13].

حاولت (بي بي سي) أيضاً التأكد من أن عمال المصنع يحبون الألحان المعزوفة في برنامج «الموسيقى أثناء العمل» فعلاً. كان هذا اختلافاً كبيراً عن الممارسة المعتادة. عندما يكون الاهتمام مُركزاً على الإنتاجية؛ فقد تكون الموسيقى الإيقاعية هي الأفضل دائماً، وهذا يعني موسيقى المسيرات وبعض الإيقاعات الراقصة. ولكن الدليل على أن الاستماع إلى البرنامج رفع الإنتاج في الواقع، كان في

أحسن الأحوال مزيجاً. وما ارتفع حقاً هي روح العمال المعنوية، وهذا كان يعتمد على ما يبدو، على سماع الموسيقى المألوفة لديهم. في الواقع، يعتقد قائد الفرقة وينفورد رِينولدز، الذي ساعد في تنظيم البرنامج، أنه من المهم فعل كل شيء لتجنب أن تكون الموسيقى أو العمال مجرد تروس في آلة الحرب:

> يفضل العمال بالتأكيد الإيقاعات التي يعرفونها، والبرنامج الأكثر شعبية هو الذي يُمكنهم من المشاركة بهمهمات وصفير... الموسيقى منشطات عقلية تحتوي على تأثير أنسنة تساعد على مواجهة آثار المكننة الشريرة على العمال. وهذه، بشكل غير مباشر، هي الفائدة الحتمية من الإنتاج[14].

وكما أكدت المؤرخة كرِستِينا بيدا أن برنامج «الموسيقى أثناء العمل» لم يصبح في النهاية أداة أخرى لنظرية فرِدريك وِنسلو تايلور في الكفاءة الصناعية والإدارة العلمية؛ بل سعى لتصحيح الجوانب الأكثر إنسانية في نظرية تايلور المجردة من الصفات الإنسانية. حاولت الموسيقى إزالة بعض الرتابة والملل القاسي في خط التجميع. في الواقع، نظر إليها ينفورد رِنولدز بوصفه مثالاً نبيلاً من العلاج؛ الموسيقى التي تحتفظ بقوتها الروحية القديمة. ولقي هذا النهج الشمولي صدىً بالتأكيد لدى الجمهور البريطانيّ. وعند نهاية الحرب، لم يكن فقط ثمانية ملايين عامل من

عمال المصانع يستمعون إلى «الموسيقى أثناء العمل»، بل العديد من الملايين في المنازل، يدّعون أن وجودها منشط حقيقيّ لممارسة الأعمال المنزلية[15].

وعمل البرنامج على مستوى آخر أيضاً. فكون كلٍّ من عمال المصانع والمستمعين العاديين منسجمين معه يعني أن الجميع في الجبهة الداخلية شعروا بأنهم جزء من المجهود الحربي الأكبر. هؤلاء الناس لا يستمعون بشكل سلبي:

عندما يُهَمْهِمُون ويُصَفِّرُون ويُغَنُّون معاً، فإنهم كانوا ينسجون إحساساً بالانتماء للمجتمع في حيز الوجود، بل حتى شعور بالمساواة، يساعد على جعل مثالية «حرب الناس» واقعاً. وهذا يتحدى فكرة أن موسيقى الخلفية كانت دائماً وفي كل مكان قوة سياسية خبيثة تعمل للسيطرة على أجسادنا أو عقولنا. فنحن عادة جيدون في الاستحواذ على الصوت وجعله ملكنا في كل ما يحدث.

مع ذلك، إذا لم تساعد موسيقى الخلفية الشخص على كسب المال، فإن من الصعب شرح لماذا ماتزال سائدة حتى اليوم. ثمة سبب واحد ربما، وهو أن الشركات مثل «ميوزاك»، بالإضافة إلى عدد كبير من المتاجر والمقاهي والمكاتب، تعلمت منذ زمن طويل الدروس من «الموسيقى أثناء العمل». هم أيضاً لديهم الآن نظرة طويلة أنه حتى لو كنا لم نُحفز للعمل في معدلات أسرع؛ فيمكننا على الأقل أن نشعر بالقليل من النشاط والقناعة، وربما التسكع وقتاً

أطول قليلاً، لنأخذ قهوة أخرى، وننفق مبالغ نقدية أكثر بقليل. الموسيقى الخفيفة المرتبة وفق قواعد صارمة من «محفزات التقدم» لا تفي بحاجة عالم الأذواق وأساليب الحياة الموسيقية المتفاوتة على نطاق واسع. ربما لم تفعل ذلك. والهدف الآن هو تقديم شيء مجزأ بعناية أكثر، لذا قد نسمع في أماكن التجول حول بنايات مدينة نيويورك، على سبيل المثال، الموسيقى الكلاسيكية في بهو فندق أو مركز للتسوق في وقت الإغلاق، وبعضاً من الموسيقى اللطيفة في سلسلة متاجر، ومزيج من موجة جديدة أو شعبية ترافق بغموض ثرثرة متعلم وبوهيمي من أحد مقاهي القرية الشرقية في مانهاتن. وفي كل حال، ما زلنا نتعامل مع الموسيقى التي لا ينبغي أن ننصت إليها، ولكن لم نزل نسمعها. وفي كل حالة، تدفع الموسيقى مزاجنا في اتجاهات معينة. وهذا غير ضار في معظم الوقت، بل ربما يكون ممتعاً وإيجابياً. مثل الراديو، فهو وسيلة علاجية للشعور بالاسترخاء أكثر وللانسجام مع العالم، وصرف أفكارنا المثيرة للاضطراب، وكما يصفها جوزيف لانزا: «راحة سمعيّة تسبح في سائل غشاء الجنين»[16].

برغم ذلك، ربما لا يكون لموسيقى الخلفية تأثير في مزاجنا ونحن جلوس أو وقوف في أي مكان محدد. فهي نزعة تلاحقنا أينما ذهبنا، وتُبعد كل الأصوات الأخرى. حتى أن منتجي «الموسيقى أثناء العمل» قرروا أن البرنامج يجب أن يبث في جرعات صغيرة

فقط، لا تزيد على ساعتين ونصف الساعة يومياً. أُهملت هذه القيود، ويبدو أننا الآن أقرب إلى عالم الواقع المرير الذي ظهر في رواية ألدُس هكسلي[*] «العالم الجديد الشجاع» عام 1932، وهو العالم الذي «تكون فيه السعادة أهم من الحقيقة والجمال»، عندما تملأ موسيقى الأنابيب «بصوت الكمان الضخم، والتشيلو الكبير» مساحات فارغة باستمرار مع شعور «ارتِخاء مستطاب» من «سمفونيات كسولة»[17]. أثار الانتشار الهائل للموسيقى الخلفية العشرات من ردود الفعل اللاذعة. تفاخر جي.بي بريستلي إحدى المرات من «إيقافها في بعض أفضل الأماكن». وقال سبايك مِليغان[**] في وقت لاحق: «إن الهدوء شيء يحرر الروح؛ وإن ميوزاك تدمره»[18]. وقال الكاتب الأمريكي جورج برُوشنك مؤخراً لم تعُد ثمة موسيقى خلفية بل موسيقى أمامية تسعى لجذب الانتباه بصوتها العالي دون خجل[19].

مهما كانت مزايا اللحن المتفرد لهؤلاء المراقبين- كما يعلم الآلاف منا-، فإن وجوده الثابت يغير كل شيء، ويصدر ضجيجاً، ولا شيء أكثر من ذلك يعد شكلاً من أشكال التلوث. فهو مجرد صوت غير مرغوب فيه في العالم، حيث يُشعر كما لو أن الضجيج يخرج عن نطاق السيطرة من كل جبهة تقريباً.

(*) روائيّ وكاتب مسرحي ومذيع إنكليزي (1894– 1984). نشر العديد من الروايات، ونصوص مسرحية متعددة. (المترجم)

(**) كاتب، وشاعر وموسيقي إنكليزي (1918– 2002). (المترجم)

الهوامش:

(1) عبارة من كتاب Joseph Lanza، (موسيقى المصعد: تاريخ ميوزاك السريالي، الاستماع السهل وأغاني الحالة المزاجية الأخرى، 1995).

(2) المرجع السابق.

(3) Antony Copley، (الموسيقى والروحانيات: التأليف والسياسة في القرن العشرين، 2012).

(4) يُنظر إلى Jonathan Sterne، (الأصوات بصفتها مركز تسوق أمريكياً: الموسيقى المبرمجة ومعماريو المساحات التجارية، علم الموسيقى العرقيّ، 1997).

(5) Lanza، (موسيقى المصعد).

(6) المرجع السابق.

(7) المرجع السابق.

(8) في فيلم Fritz Lang، (متروبوليس)؛ يُنظر إلى Anton Kaes، (متروبوليس، 1927): المدينة، السينما، الحداثة، في كتاب Noah Isenberg، (سينما فايمار، 2009)؛ Ian Roberts، (السينما الألمانية التعبيرية: عالم الضوء والظل، 2008). ويُنظر في العلاقة بين جماليات السينما والصوت في سنوات ما بين الحربين إلى James Mansell، (الإيقاع، والحداثة وسياسة الصوت) في كتاب Scott Anthony and James Mansell، (عرض بريطانيا: تاريخ الوحدة السينمائية، 2011)

(9) Lanza، (موسيقى المصعد).

(10) Christina L. Baade، (النصر من خلال التناغم: هيئة الإذاعة البريطانية والموسيقى الشعبية في الحرب العالمية الثّانية، 2012).

(11) المرجع السابق.

(12) وقائع المساء في مانشستر، 9 مارس 1943، عبارة من Baade، (النصر من خلال التناغم).

(13) المرجع السابق.

(14) المرجع السابق.

(15) المرجع السابق.

(16) Lanza، (موسيقى المصعد).

(17) المرجع السابق.

(18) المرجع السابق.

(19) George Prochnik، (السعي وراء الهدوء: معنى الاستماع في عالم الضجيج، 2010).

الفصل التَّاسع والعشرون

هل العالم أكثر ضجيجاً؟

وُصف تقاطع شارع 34 مع الجادة السَّادسة في مدينة نيويورك عام 1926 بالمكان المُلْتَبِس بشكل خاص. كما وُصف رسمياً بعد قياس دقيق قام به مهندسون متدربون تدريباً خاصاً بالمكان الأكثر ضجيجاً في المدينة التي يُنظر إليها بوصفها الأكثر ازدحاماً في أمريكا[1]. ومن سمات العالم الشائعة في القرنين العشرين والحادي والعشرين أن تكون المدن صاخبة- كل المدن- ومن المرجح الآن أن ضجيج مومباي، وريو دي جانيرو، أو نيروبي يفوق بسهولة ضجيج مانهاتن. كانت مانهاتن في عشرينيات القرن العشرين أكبر مركز للنزعة الاستهلاكية في العالم، ولديها مشهدٌ صوتي يطابق

هذه الصفة: إذ تستخدم معظم المحال مكبرات صوت معلقة فوق أبوابها للإعلان عن بضائعها لمرتادي الشارع، وتطير الطائرات طيراناً منخفضاً لساعات، وتبثُّ في الوقت ذاته شعارات دعائية مع أصوات جلجلة للناس، وتلقي السيارات والشاحنات وسيارات الأجرة صخباً على طول الشوارع، وأصوات دقات وضربات لا تنتهي من بنائي ناطحات السحاب. وصفت مجلة «مراجعات السبت الأدبية» هذه الأصوات المتنافرة في 24 أكتوبر 1925 بقولها:

> ينتمي الهواء إلى هدير المحركات المطَّرد، والقَعقَعَة المتكررة فوق سطح الأرض، وصليل مثقب الحديد. في الأسفل ضوضاء إيقاعية تغطي الممرات السفلية. وفي الأعلى أزيز طائرة. وانفجار متكرر من محركات الاحتراق الداخلي، وارتجاج أجسام إيقاعي في الحركة السريعة يحدد وتيرة صوت العالم الذي علينا أن نعيش فيه[2].

اشتكى الناس قبل بضعة عقود من صخب العربات التي تجرُّها الخيول، وموسيقيي الشوارع، والباعة المتجولين، وحيوانات المزرعة، وأجراس الكنائس. ومنذ ذلك الوقت، صنعَ العالم الحديث مجموعة جديدة كاملة من الأصوات. وعندما سُئل سكان نيويورك عام 1929 عن الأصوات العشرة الأكثر إزعاجاً بالنسبة لهم؛ جاءت جميع الأصوات من صنع الآلات: أبواق السيارات،

وأجهزة الراديو، وقبل كل شيء، هدير حركة المرور الذي لا يهدأ في الشوارع.

على مدى السنوات المائة الماضية، أصبح معظمنا على دراية بهذا الضجيج. ومعظمنا أيضاً، قبله بوصفه شيئاً مهيجاً ولكنه ضروري أيضاً، شيئاً لا يمكن تجنبه نتيجة للتقدم المادي. جسد الكاتب الأمريكي گاريت كيزر ذلك في عنوان كتابه «الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها»[3]، وتفسر معادلته من الضجيج والاستهلاك لماذا كان من الصعب جداً الشكوى من الضجيج دون الحنين اليائس إلى الماضي بوصفه مفسداً للبهجة، منكراً أن متعة رفقائه البشر محصورة بمظاهر الحياة الحديثة. مع ذلك، يعتقد كثير منا أيضاً أنه في لحظة ما أو أخرى في السنوات المائة الأخيرة وصلنا إلى نقطة تحول حاسمة، بفضل الرأسمالية، أو العولمة، أو حتى ثورة المعلومات إلى مرحلة في التَّاريخ البشريّ أصبح معها ضجيج التقدم مهزوماً ذاتاً، المرحلة التي توقعتها من قبل مجلة «مراجعات السبت الأدبية» في عام 1925، وأصبحت «درجة صوت الحياة العصرية» فوق الاحتمال، بل لا يمكن تغييرها:

> لا أحد يتجول في شوارع المدينة، وليست ثمة راحة من السيارات أو القطارات، ولا استرخاء في أي مكان مع هذا الخفقان الذي يكون عادة أسرع من الطبيعة. تتفاعل أعصاب

قلوبنا من الضجيج بمزيد من الضجيج، وإسراع السيارة، واندفاع القطار المسرع، وازدحام المدن، ويزداد الضجيج أكثر وأكثر في الهواء وأعلى بكثير من الأصوات التي تنبض مع الإيقاع النقي[4].

وفي مواجهة انقضاض الضجيج- على الأقل، في مدينة مزدهرة تجارياً مثل نيويورك في عشرينيات القرن العشرين- استجديت جيوب روّاد الأعمال. كان ثمة جدال من أن الضجيج إضافة لكونه همهمة صحية من النشاط الصناعي، يدمر كفاءة العمال فعلاً وكذلك الأرباح. وجاء الدليل الحاسم من مكتب الطابعين على آلالات الكتابة في مانهاتن. ففي عام 1927 قارن عالم النفس الصناعي دونالد ليرد سرعة الطابعين على آلات الكتابة وعدد من الأخطاء التي ارتكبوها عندما انتقلوا من مكان هادئ إلى آخر صاخب. وكانت النتائج مذهلة. عمل أفضل الطابعين نحو سبعة في المائة بشكل أسرع عندما كانوا في مكان أكثر هدوءاً. وفي ظل ظروف صاخبة يستهلك الطابعون طاقة أكثر من 19 في المائة في المتوسط. في الغالب، ربما على ما يبدو أن عضلات بطونهم شُدت بشكل غير إرادي، كما لو أنهم يواجهون شكلاً بسيطاً من ردة فعل الخوف البدائي. وكانت النتائج واضحة: أَثر الضجيج في أجسام العمال، ومن ثم كَلف مالاً[5]. تمثل طاقة الناس العصبية أصلاً مادياً، ربما عندما تضرب عددها بالملايين، فهي تشكّل مورداً

وطنياً ثميناً، وكان على ما يبدو أنها تتآكل باستمرار بسبب الضجيج الهائل في حياة المدينة.

كانت الأدلة من هذا القبيل هي التي حفزت الحملات الأولى لمكافحة الضجيج على مستوى المدينة في نيويورك؛ ففي غضون عامين أَنشأت المدينة لجنة «خفض الضجيج»، ووضع لها طابع رسمي هو لإحدى الناشطات في نيويورك، طبيبة مانهاتن الثرية والأكثر حنكة جوليا بارنِت رايس. فقد حاولت خلال سنوات الحدَّ من إطلاق صافرات زوارق السّحب المزعجة في نهر هدسون في الليل والنهار. وأنشأت أيضاً جمعية مَنْع الضجيج غير الضروري، بل أقنعت سلطات المدينة على إنشاء مناطق هادئة حول المدارس والمستشفيات.

ومرة أخرى، ما عزز حملتها هو تمييزها بدقة بين الضجيج «الضروري» و«غير الضروري»، وتمكنت بذلك من الإبقاء على دعم الأعمال التجارية. واستنجدت بمفاهيم الكفاءة مرة أخرى، بعد أن أظهرت على سبيل المثال أن الوقت المخصص للتدريس في المدارس ينخفض في بعض الأحيان بنسبة تصل إلى 25 في المائة عندما يكون ثمة صخبٌ خارج الفصول الدراسية. وبحلول عام 1929 قُبلت فكرة قياس مستويات الضجيج على نطاق واسع، وبعد ذلك أُنشئت «مناطق» منفصلة للسكن والشركات والصناعة. كما استُحدث عدد قليل من القوانين الجديدة، مثل استخدام إشارات

المرور بدلاً من صافرات رجال المرور. مع ذلك، فإنه سرعان ما أدرك مواجهو الضجيج أنَّ أي محاولات للحد من مستويات الضجيج الشاملة محكوم عليها بالفشل[6].

والسبب في ذلك يعود ببساطة إلى أن مثل هذه المحاولات كثيراً ما كانت تتوجه إلى الهدف الخاطئ. كانت أول محاولة جادة للحد من مستويات الضجيج في كوني ايلاند؛ إذ كانت عائلات الطبقة العاملة في نيويورك تأتي في العقود الأولى من القرن العشرين في نهاية كل أسبوع بعشرات الآلاف للاستمتاع بتناول الطعام، والاستماع إلى الموسيقى، ومشاهدة العروض في السوق الموسميِّ. حتى قبل الحرب العالمية الأولى كان محظوراً على المنادين في السوق الموسميِّ استخدام مكبرات الصوت لجذب الزبائن والمارة. وتوسَّع النهج تدريجياً من كوني ايلاند إلى بقية أنحاء المدينة؛ لذا فقد استُهدف باعة الشوارع، وفتيان توزيع الصحف، والموسيقيون المتجولون، ومستخدمو المزلجة ذات العجلات، بل حتى أولئك الذين يركلون بلا مبالاة علب الصفيح في الشارع. هذا الأمر أرضى نظرة الطبقة المتوسطة من سكان نيويورك عن حُسن التنظيم في مدينتهم، ولكنه لم يكن كافياً لمعالجة المصدر الحقيقيّ لأغلب الضجيج، وهو حركة المرور. في الواقع، جعلت حركة المرور المشكلة أسوأ من قبل؛ فبعد منع جميع الباعة والموسيقيين المتجولين وأماكن لعب الأطفال؛ أُخليت الشوارع وأصبحت شرايين الحركة المرورية أكثر من

مجرد كونها أماكن للتفاعل البشريّ المؤنس[7]. ثمة دروس جديرةٌ بالتذكر. يبدو أن على مواجهي الضجيج أن يكونوا حذرين في أهدافهم!

وخارج نيويورك، وخارج أمريكا، وأبعد من الغرب، ثمة بالطبع عالمٌ أوسع ما زال يحتوي على مجموعة متنوعة ومذهلة من المشاهد الصوتية المختلفة، ولكن ليس ثمة مكان على ما يبدو يميل نحو مزيد من السكينة والهدوء. من بين ما يسميه السكان المحليون «خليطاً صوتية» في حيٍّ فافيلا باو داليما المدينة البرازيلية في السلفادور، على سبيل المثال، شهِد العقد الماضي عنصراً جديداً في المشهد الصوتيّ، يتمثّل في ضجيج الكنائس المسيحية الإنجيلية الجديدة وهي تتنافس في الروّاد مع أماكن العبادة الكاثوليكية القديمة. وكان من الضروري في معركة النفوس هذه، أنْ تجعل وجودك محسوساً- وأنْ تحدد حدودك. فَتَحَتِ الكنائس المختلفة أبوابها على مصراعيها، وارتفع صوت الغناء، وبثّت الخطب عبر مكبرات الصوت المعلقة على أعمدة الإنارة. وعندما تنتهي خطب الكنيسة، تبدأ أجهزة الأغاني الإنجيلية المسجلة في مكبرات الصوت، وتبثُ عظاتها في الهواء طوال الليل[8]. وفي العاصمة الغانية أكرا، انتقد العديد من السكان الكنائسَ المسيحية الإنجيلية وواحداً أو اثنين من المساجد الإسلامية لإفراطها في إصدار الضجيج. ففي إحدى الحالات، اشتكى الناس الذين يعيشون

بالقرب من كنيسة العهد الجديد أنه أصبح من المستحيل التحدث مع بعضهم بعضاً أو إجراء مكالمات هاتفية في منازلهم في كل مرة يُقام فيها القداس؛ وقال أحد السكان إنه عندما طلب من القِس إغلاق النظام الصوتيّ المزعج، كانت إجابته ببساطة أنه طلب من روادّ الكنسية الصراخ والتصفيق بصوت أعلى[9]. حاولت سلطات المدينة إيجاد حل للمشكلة، ولكن دون جدوى. في هذه الأثناء، طالما كان يبدو الحماس الديني آخذاً في الارتفاع- كما يبدو في أجزاء كثيرة من العالم- فإن الطقوس الدينية نفسها أصبحت بصوتٍ أعلى.

مع ذلك، عندما يتعلق الأمر بالصوت المميز لأواخر القرن العشرين، فإن عبادة المال تغلبت على الدين. وأصبحت النزعة الاستهلاكية التي ميزت عشرينيات القرن العشرين في مانهاتن سِمة عالمية. في كل جزء من أجزاء العالم، ثمة أناس يريدون المزيد من الأشياء، وأفضل الأشياء، وأشياء جديدة، وأشياء ذات صوت أعلى. وفوق كل هذا، يريد الناس في كل مكان تقريباً سيارة، وأصبحت النتيجة أنه في أي شارع رئيس في أي مدينة أو بلدة تزورها الآن قد يكون من المستحيل المحافظة على محادثة عادية لأي فترة من الزمن. على سبيل المثال، كثيراً ما صور الرحالة الغربيون الذين زاروا مدينة مثل أكرا، تلك الصدمة العميقة من الشعور لأول مرة بانفجار أصوات من حركة المرور، وأبواق السيارات

وضجيج مكبرات الصوت. فدرجة الضجيج غير عادية. ولكنها في الحقيقة ليست أكثر من مجرد صِيْغَة مبالغ فيها من نزعة أوسع: كلما ارتفعت مستويات الصوت الخلفيّ، سعينا جميعاً لحجب هديرها بأصوات أخرى من صنع أيدينا، فنحن ببساطة جميعاً مدفوعون إلى سماع مزيد من الضجيج.

في الأجزاء الأكثر هدوءاً في العاصمة الغانية، ثمة بعدٌ آخر من ضجيج عولمة القرن العشرين: شعور غريب من التشابه؛ فالمحال التجارية في وسط مدينة أكرا تصدر الكثير من الأصوات الغانية الواضحة: (هاي لايف) و(الهب لايف) اللذين تحدثنا عنهما من قبل، بل حتى بعض موسيقى أشانتي (Ashanti) التقليدية. ولكن ثمة عدد لا يحصى من الفنادق يُعزَف في بهوها إيقاعات كلاسيكية غربية، أو أنواع بديلة عنها على الأقل. أما بالنسبة لمطار المدينة الدولي، فهو مضطرب بصوت الإعلانات السَّمعيّة، ووقع الأقدام القوي على مُشَمَّع الأرضيات، وصرير عربات الأمتعة، وموسيقى الأنابيب، وهذا يبدو مثل أي مطار دولي آخر. وصف المؤرخ الأدبيّ ستيفن كونور هذا النوع من الجو بأنه «هَمْهَمَات مستجلبة من الصوت، ومُركّبة من جميع أصوات الاندفاع والعَجَلَة الآلية والإنسانية»[10]. ويمثل المطار أنقى مثال للأصوات التي أصبحت متجانسة تماماً ويتوقف عن كونه مكاناً فريداً كلياً: كل ما يصل إلى آذاننا لا يعطينا فكرة أين نحن. وعند كثيرين منا، بطبيعة الحال،

فإن المشهد الصوتيّ الموحد للسفر هو أحد الأشياء التي تجعل احتماله ممكناً: الراحة دائماً في الأشياء المألوفة.

مع ذلك، فقد استخدم الضجيج المُضخّم في التجارة والمرور والسفر بلا شك الكثير من أكسجين الأصوات «الأصلية» الأكثر هدوءاً- سواء البشرية أو الطبيعية- التي ساعدها على التنفس بشكل مريح وجعل وجودها محسوساً. كما تشير گريت كيزر إلى أنَّ صوت المحادثة الإنسانية يناسب جداً الغابات المطيرة، ولكن ليست آلة التزحلق على الجليد أو المنشار الآلي[11]. وأكثر الأصوات انتشاراً في المنطَقَة القُطبِيّة الشَّماليّة هو عربة الثلوج بالقدر الذي أصبح معه معدل فقدان حدَّة السَّمع لدى السكان الأصليين مرتفعاً جداً، وثمة أصوات أخرى مثل المحادثة، وأغاني الأسكيمو التقليدية، وأصوات حيوانات القطب الشَّمالي البرية، أصبحت لا تؤدى أو لا تلاحظ. بل الأمر الأكثر إثارة للقلق، هو أن الناس الذين يعيشون في المناطق الأكثر اكتظاظاً وضجيجاً في المدن يعانون اعتلال الصحة بشكل ملحوظ أكثر من نظرائهم، وظهرت على الحيوانات مثل الأيائل والذئاب التي تتعرض بانتظام لضجيج عربات الثلوج علاماتُ ضعف جهاز المناعة. وفي الوقت نفسه، صارت الحيتان في محيطات العالم، التي تعتمد على تواصلها مع بعضها بعضاً بنظام صوتي حساس، تضل طريقها وتضطرب نتيجة انبعاث صوت البواخر[12].

قادت هذه الاكتشافات المحيرة منذ ستينيات القرن العشرين عدداً كبيراً من الناس إلى التفكير في الضجيج خصوصاً بوصفه صوتاً زائداً- وشكلاً من أشكال التلوث في الواقع- وأن الأصوات الأصلية مثل المخلوقات مهددة بالانقراض. كان الموسيقار والمهتم بالطبيعة بِرني كراوس أحد أكثر الأصوات المؤثرة في هذا النقاش البيئي. كرّس كراوس كثيراً من وقته في العقود الأربعة الماضية للسفر في أنحاء متعددة من العالم وتسجيل المشاهد الصوتية البرِّية. وسَجَّلَ ما يقارب 4000 ساعة من المواد الصوتية، ولكن نعتقد أنه بسبب زحف النشاط البشريّ والضجيج، فإن نصف الأماكن التي زارها على مر هذه السنين لم تعد بيئات صوتية متميزة وغير ملوثة. وأعرب عن أمله في أن يؤدي جذب انتباه الناس إلى الجمال في الأصوات الطبيعية إلى تغير السلوك البشريّ؛ مع ذلك فقد كان في عمله أيضاً شعور رثائي غير مريح، كما لو أننا وصلنا إلى نقطة وكأن المشهد الصوتيّ الطبيعيّ الأوليّ أصبح متحفاً يجب المحافظة عليه بعناية تستمع إليه الأجيال القادمة بفضول واستغراب. وفي غضون ذلك، يشير كراوس إلى أن الضجيج المُضخّم في جميع أشكاله يقلل بشكل مأساوي نطاق تجربة الشعور الإنسانية[13]. وهذا هو السبب الذي جعل گاريت كيزر على الرغم من عنوان كتابه، يتساءل ما إذا كنا بحاجة الآن إلى التفكير في الضجيج ليس بوصفه شيئاً غير مرغوب فيه ولكن بوصفه شيئاً لا يمكن تحمله[14].

ومن ثم أصبح الضجيج صوتاً زائداً، على الرغم من أنه لم يعد مجرد نتاج مادية مُفرطة. في عصر الإنترنت، صار الضجيج أيضاً أفضل كناية عن كمية البيانات المفرطة التي تواجهنا يومياً. نتحدث عن «ركود» في حياتنا، و«آلة الضجيج» في الخطاب السياسي، وضرورة التمييز بين «الإشارة» و«الضجيج». في كل حالة، يمثل الضجيج البيانات الغامضة المخلة بالنظام وغير المرغوب فيها. مثل رسائل البريد الإلكتروني غير المرغوبة، التي تأتي بطريق البيانات الجيدة. والأسوأ من ذلك أنه يمنعنا من سماع أنفسنا ونحن نفكر[15]. فهو كما وصفه ستيفن كونور بقوله: «غير مترابط، ومُشتت، وعسير الفهم، وغير مُنظم». وربما لكونه متحالفاً مع جميع الآلات والأجهزة الإلكترونية التي تملأ العالم بإشاراتها الآلية- من أزِيز تنبيهات هواتفنا النقالة ولوحات تحكم أجهزة إنذار السيارات- قد يُحسّ في بعض الأحيان كما لو أن له عقلاً بذاته[16]. ومن الناحية العملية، فإنَّ الضجيج الذي يبدو أنه لا يمكن وقفه مثل هذا، خطيرٌ مثل الضجيج الحقيقيّ الذي لا يمكن وقفه. وبعد كل شيء، فأصوات الآخرين هي التي تثير القلق والتوتر، وليست أصواتنا؛ ذلك لأننا لا نستطيع تشغيل أو إيقاف أصواتهم بإرادتنا. وهذا هو بالضبط ما يجعل «الضجيج» في تعارض مع الصوت المجرد.

وإذالم نستطع وقف الضجيج، فهل سنكون قادرين على

التحكم فيه؟ لنعد مرة أخرى إلى نيويورك قبل الحرب العالمية الثَّانية، ما زال هناك بعض الأشخاص المبدعين واسعي الصدر الذين كانوا على استعداد وقدرة لمواجهة تنافر الأصوات في حياة في المدينة واحتضانها. كان أحدهم الموسيقي ديوك إلينغتون الذي نلمسُ في معزوفته الكلاسيكية «مَنْفَذ التهوية هارلم» اندفاع الهواء صعوداً وهبوطاً عبر فتحات تهوية المساكن، الذي يربط الشقة بأخرى، والصوت الإنساني المستحيل تجنبه بكل أخطائه وفضائله. كما أوضح إلينغتون:

> الكثير يمرُّ في منفذ هواء هارلم... تستطيع أن تعرف كل ما يدور في هارلم من مَنْفَذ الهواء. تسمع الشِجَار، وتشم رائحة العشاء، وتسمع الناس في أوقاتهم الحميمة، وتسمع الإشاعات، وتسمع الراديو، فمَنْفَذ التهوية هو مكبر صوت كبيرٌ جداً[17].

بالطبع، يكمن أحد الأسباب التي جعلت إلينغتون يتحمل كل هذه الأصوات المُضخّمة في أنَّ أغلب الأصوات كانت من زملائه الأمريكيين من أصل أفريقي: هؤلاء الأشخاص الذين التزموا الصمت فترة طويلة جداً. وكان أيضاً صوت تجربة الإحساس المشتركة بالانتماء للمجتمع، الصوت الذي يبدو أنه مطلوب لجمهور أوسع. كما كتب شاعر هارلم لانغستون هيوز: «ضجيج فرق موسيقى الجاز الزنجية وصوت جَعْجَعَة المغنية بِسي سميث

وهي تغني البلوز» شيءٌ مطلوب سماعه الآن بوصفه مسألة أخلاقية تمثل ما هو جميل[18].

في القرن الحادي والعشرين، عندما كان كثير من الضجيج من صنع الآلة، مُضخّماً بشكل لا يطاق وبتصرف كما لو كان لديه حياة خاصة، حتى عندما يكون الصوت نازلاً من منفذ هواء غرباء مجهولين، وجيران غير معروفين، فهل مازال يواجه بهذه الطريقة النبيلة والاحتفالية في الغالب؟ يبدو من المستبعد ذلك. في الواقع، يبدو أن ثمة رغبة متزايدة في أن ندير ظهورنا عن الضجيج، وأحياناً عن إخواننا من بني البشر؛ سعياً مرة أخرى إلى نوعٍ نادرٍ ومُرَاوِغ من الهدوء.

الهوامش:

(1) Emily Thompson، المشهد الصوتيّ: العِمارة الصوتية وثقافة الاستماع في أمريكا، 1900–1933، 2004).

(2) «الضجيج»، مراجعات السبت الأدبية، عبارة من كتاب Thompson، (المشهد الصوتيّ الحديث).

(3) Garret Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها: كتاب عن الضجيج، 2010).

(4) «الضجيج»، مراجعات السبت الأدبية، عبارة من كتاب Thompson، (المشهد الصوتيّ الحديث).

(5) المرجع السابق.

(6) المرجع السابق.

(7) المرجع السابق.

(8) Andrea Medrado، (موجات التلال: المجتمع والراديو في الحياة اليومية من حي الفقراء البرازيلي. أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة وستمنستر، 2010).

(9) يُنظر على سبيل المثال إلى:

http://ama.ghanadistricts.gov.gh/?arrow=nws&read=45694

أو http://www.ghananewsagency.org/details/Social/Dansoman-residents-call-on-AMA-to-act-againstnoisy-church/?ci=4&ai=35356

(10) Steven Connor، (مُضخّمات الصوت، راديو البي البي سي، فبراير 1997).

(11) Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها).

(12) المرجع السابق، Bernie Krause، (أوركسترا الحيوانات الكبير، 2012).

(13) المرجع السابق.

(14) Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها).

(15) المرجع السابق؛ يُنظر أيضاً James Gleick، (المعلومات: تاريخ، نظرية، فيضان، 2011)؛ John Brockman، (هل غيَّر الإنترنت طريقة تفكيرنا؟، 2011)؛ Nicholas Carr، (كيف غيَّر الإنترنت طريقة كتابتنا، وتفكيرنا، وتذكرنا، 2011)؛ Susan Jacoby، (عصر الجهالة الأمريكي، 2008)؛ Nate Silver، (الإشارة والضجيج: فن وعلم التَنَبّؤ، 2012).

(16) Steven Connor، (مُضخّمات الصوت، راديو البي البي سي، فبراير 1997).

(17) عبارة من كتاب Thompson، (المشهد الصوتيّ الحديث).



الفصل الثلاثون

البحث عن الهدوء

ثمة فرص مثيرة للاهتمام في متحف أشموليان في أكسفورد؛ إذ يستطيع الزائرون المتراخون الوقوف على بُعد خطوة من آثار مذهلة معروضة، فضلاً عن المئات من الزوار الآخرين الذين يتمشون ويدردشون أثناء تجولهم، والإحساس أشبه ما يكون بلحظة الزِن(*) المليئة بالسكينة والهدوء، تلك اللحظة التي لا يمكن العثور عليها في السطح أو في مقاهي القبو- اللذين على الرغم من كونهما مكانين لطيفين؛ فعادة ما يضجّان بصوت عالٍ بالثرثرة البشرية وصلصلة الأواني المعدنيّة- ولكن في معرض صغير منكفئ في الطابق الثّاني،

(*) الزن: مذهب بوذيّ يَرى أنَّ في مَقدُور المَرء الوصُول إلى الحقِيقَة بالتّأمّل. (المترجم)

في القاعة 36 ستجد بيت الشاي نينجادو، الهيكل الخيزراني المصنوع بدقة؛ إذ تستطيع في مواعيد محددة معلن عنها مسبقاً أن تشهد، أو حتى تُشارك في حفل الشاي الياباني.

وسُيطلب منك بوصفك ضيفاً في أحد هذه الاحتفالات، أن تدخل بيت الشاي نينجادو من فتحة صغيرة منخفضة، تفرض عليك أن تنحني وتكون في موقف من التذلل والخشوع، مشابه لطريقة الدخول إلى غرف الدفن مايشو في أوركني. ومرة أخرى ستجد نفسك تدخل عالماً مختلفاً. فالمناطق الداخلية في بيت الشاي مجردة من الزخرفة. وهي نظيفة، وهادئة، ومتناغمة. وأثناء جلوسك جاثياً على ركبتيك على الحصيرة، تدخل المضيفة من فتحة أخرى في الجزء الخلفيّ، وتبدأ مجموعة منسقة للغاية من الأعمال. وبصرف النظر عن عدد قليل من التحيات القصيرة، فأنتما الاثنان لا تكادان تتكلمان مع بعضكما بعضاً. يُعد الشاي بصمت، وأذناك محفزتان في كل مرحلة من الأصوات الدقيقة: كلما تحركت المضيفة هسهس ثوبها الفضفاض الحريري (الكيمون)، وهي تنظف الأواني بطريقة شعائرية، وصوت قرقرة الماء وهو يصب من الإبْرِيق إلى الوعاء. وهي تستخدم قطعة من الخيزران لخفق الشاي وتظهر فقاعاته ثم تناولك إياه. مطلوب منك أن تأخذ وقتك، وأنت تمسك الوعاء بين يديك، وتضعه على الأرض وأنت تتأمله، ثم تتناوله مرة أخرى، وتحتسيه بلطف، ثم تنحني شاكراً بهدوء. يُعدُّ

هذا عملاً طويلاً لمجرد تناول فنجان من الشاي. ولكن بعد ذلك، كما كتبت الباحثة في الثَّقافة اليابانية لافكاديو هيرن عام 1905، هذه التجربة ليست مجرد إخماد عطش ولكنه فنٌ بُني خلال سنوات من التدريب: «إن المسألة الأسمى هنا، أن يُنفذ العمل في صورة أكثر كمالاً، وتهذيباً، ورشاقةً، وبأكثر الطرق الممكنة الساحرة»[1].

قد تستغرق هذه العملية في اليابان نفسها ساعات عديدة. في البداية، عند الاقتراب من منزل الشاي تتخذ طريقاً يلتف ببطء عبر حديقة مليئة بالشجيرات والأشجار، والطحلب والندى- في حين يبدأ صوت المدينة بالتضاؤل وأنت تركز إلى الداخل- قبل غسل يديك في الحوض بوصفه عملاً من التطهير ومن ثم خلع حذائك. والمراسم نفسها غاية في التعقيد، فهي تنطوي على عدد كبير من الممارسات الشعائرية المتبادلة. ولكن حتى في متحف أشموليان، عندما يقترب موعد الإغلاق، يجلس الناس في مكان قريب يشاهدون، وتتناهى إلى مسامعهم دمدمات خلفية ثابتة قادمة من المعارض المجاورة، ومازال شاي نينجادو يستحضر الشعور الطبيعيّ، وكأن صوت الخرير، والبقبقة والهسهسة كانت حقاً أصوات صفير الرياح عبر أشجار الصنوبر من حديقة في طوكيو. وبعد أن شاركت بدوري في مَرَاسِم الشاي قالت لي المضيفة كيوكو ريغان: إن النقطة الأساسية هنا هو قول الحكايات دون الكلام، والأهم من كل شيء، «استحضار جو مميز». ليس أي جو بطبيعة

الحال؛ بل ذلك الجو الواعي الذي نكون فيه قادرين على أن «ننمو بأنفسنا داخله». ولساعة ثمينة، اقتطعت مساحة من الهدوء، ليس هدوءاً تاماً، ولكنه بالتأكيد هدوء أقرب إلى الممكن في يوم عمل في المدينة المزدحمة. باختصار، هي توفر واحة صوتية للتأمل.

ليس من المصادفة أن تنفد تذاكر مَرَاسِم شاي أشموليان بسرعة، ولا أن هذه الاحتفالات أصبحت الآن فعاليات تحظى بشعبية كبيرة في المتاحف بجميع أنحاء العالم. مَرَاسِم الشاي هي جزء من مجموعة منوعة من الخبرات الحسية التي تحظى بشعبية كبيرة مدفوعة الثمن. وفي الأراضي الزراعية المتموجة في ولاية إياوا، على سبيل المثال، تستطيع أن تحجز لنفسك مَعْزِلاً هادئاً لمدة ثلاثة أيام مع الرهبان الممتنعين عن الكلام في دير مالاري. وينصح الرهبان زوار الدير بأدب أن لا يصطحبوا أجهزة الراديو المحمولة، ومشغلات الأقراص المدمجة، وغيرها؛ حتى يتمكنوا من الهرب من «صخب الأعمال، وفوضى الشوارع... ودويّ وسائل الإعلام والاندفاع وضجيج الحياة المعاصرة المجنون»[2]. يقولون إن النقطة المهمة في المعْزِل أنك من خلال الهدوء والعزلة قد تجد فرصة «لاكتشاف نفسك»[3]. مع ذلك، وكما يحدث، قد تكون الفرصة صعبة إلى حد ما؛ فالغرف في دير مالاري تُحجز مسبقاً من فترات طويلة تصل أبعد حتى من مراسم شاي أشموليان. ويبدو أن الخلوات الرهبانية لا تحظى بشعبية تتفوق الآن حتى على المخيمات

البرية، أو فرص قضاء عطلة نهاية الأسبوع الطويلة في الجبال مع عويل الذئاب. وإذا كانت كل هذه الخيارات متوافرة لك ببساطة، وثمة خيار أرخص وأسهل للجميع: البقاء في المنزل والقراءة. على وجه الخصوص، قد تنسى نفسك مع أحد الكتب التي تتحدث عن الهدوء، والتي تزايد نشرها في السنوات الأخيرة مثل كتاب: جورج برُوشنك «السعي وراء الهدوء»، أو كتاب سارة مِتلاند «كتاب الهدوء»، أو حتى كتاب جون لين «روح الهدوء». والقائمة تطول. مع ذلك، فإن أغرب ما أُشير إليه هنا، هو بوضوح: أنه في العالم المليء بالضجيج الآن، فإن قيمة الهدوء في ارتفاع حادّ.

يمكننا أن نرى كل هذا في الصوت بوصفه معادلاً ونظيراً لحركات «الوجبة البطيئة»(*) أو «المدينة البطيئة»(**) التي ظهرت في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين. ومثلهم، يمثل البحث عن الهدوء جهداً محموداً لوقف صخب الاستهلاك واندفاعه. ويمثل سعياً وصفه برُوشنك بقوله: «أن تعثر على الأشياء الإيجابية في مسارات الحياة التي تزدهر عندما تكون الأمور أكثر سكوناً وهدوءاً»[4].

(*) الوجبة البطيئة (Slow Food) حركة تدعو إلى ثقافة غذائية مواجهة للأطعمة السريعة، وتعتمد هذه الثَّقافة على العودة إلى الطبيعة سواء في إنتاج وجبات الأطعمة أم في تجهيزها. (المترجم)

(**) المدينة البطيئة (Slow City) حركة تدعو إلى البطء في المدينة، وتؤكد جودة الحياة والنمو المستدام. (المترجم)

مع ذلك، من الممكن أيضاً أن تنظر إلى عالم مراسم الشاي وأيام الخلوات الرهبانية الثلاثة الأشبه بلحظة الزِن بعين أكثر تشككاً. يشير گاريت كيزر بسخرية قاسية على الغربيين الذين يسافرون إلى الخلوات الهادئة في الهند، ويحطمون هدوء أي شخص يعيش تحت مسار الرحلة. وهو يذكرنا أيضاً أنه كلما جلسنا نقرأ كتاباً بهدوء، فإننا نحمل في أيدينا شيئاً استُخدمت كميات هائلة من الضجيج في صناعته، ضجيج شعر به أشخاص آخرون في أماكن أخرى: أولئك الذين يعملون في قطع أشجار الغابات أو أولئك الذين يعيشون بالقرب من مصنع الورق أو بجوار مستودع التوزيع مع أصوات مع الشاحنات[5]. لذا لا شيء من هذه اللحظات الشخصية التي تعيد ملء الهدوء تحل في الواقع مشكلة الضجيج المتفشي «هناك». في الحقيقة، هي في بعض الأحيان تزيد الأمور سوءاً. مشكلتها أن حلولها خاصة بها، مثل أن ندير ظهورنا للعالم، ونرفع ضفتي الجسر ونطلب من كل شخص آخر، في الواقع، أن يبقى معلقاً. لكن هذه في الحقيقة محاولة قديمة للفرار من الضجيج بدلاً من معالجة مصدره الذي يلحقنا في هذا التَّاريخ من الصوت. فرت نخبة روما القديمة إلى مساكنهم في هضبة بالاتين. وبنى الأثرياء من القرن الثَّامن عشر في إدنبرة مدينة جديدة كاملة لأنفسهم. وأعدّ توماس كارلايل غرفته العلوية العازلة للصوت. وخلال المائة سنة الماضية، قبل أن نحيي هذه المعازل الهادئة ومراسم الشاي، سعينا لخفض

أصوات الشوارع بأنفسنا عن طريق تطبيق أحدث الاكتشافات في مجال العلوم والهندسة.

حصل أحد الأمثلة على هذه في وقت مبكر عشية الحرب العالمية الأولى أثناء تجديد بلاط متواضع في كنيسة القديس توماس في الجادة الخامسة في نيويورك. قد تبدو للمشاهد العادي مجرد واحدة مثل الكاتدرائيات الحجرية القوطية الكبيرة من العصور الوسطى في أوروبا، لكنها بنيت في عام 1913 فقط، وهو الوقت الذي كان من الممكن من الناحية الفنية تصحيح الخلل السَّمعي المزعج للتصميم القوطي الداخلي، وهو صدى يجعل سماع الموسيقى الجميلة والخطب بوضوح صعباً للغاية. وغطى سطح قبة كنيسة القديس توماس الداخلية ببلاط جديد. كل بلاطة منها مكونة من خليط خاص من طين ورمل، مع الكثير من الفراغات الهوائية الصغيرة المترابطة داخلها لتكون بمنزلة عازل. عزلت المباني من الضجيج الخارجي لسنوات، وكانت جدرانها مليئة ومحشوة بالورق، أو العشب، أو شعر الماشية. وأكثر من ذلك، كان يعد شيئاً خاصاً، أُضيف على عجل بعد ذلك مثل الجبس اللزق. كانت كنيسة القديس توماس مختلفة لأن هذا النوع من البلاط- الذي يسمى بلاط «رومفورد»- كان مصنوعاً بطريقة هندسية من البداية مع مواد في نسيجه تحد من الصدى[6]. وكانت النتائج الصوتية مصدر إلهام لجيل جديد من المهندسين والمعماريين، الذين يحلمون الآن

أن تحوي كل أنواع المباني عازلاً للصوت تماماً من ضجيج شوارع مانهاتن.

تحققت جهودهم عام 1928 مع افتتاح مبنى في جادة ماديسون سيضم المقر الجديد لشركة نيويورك للتأمين على الحياة. وكما أظهرت مؤرخة الصوتيات إميلي تومسون، دمج تصميم المهندس كَاس گِلبرت كل التقنيات المعروفة آنذاك للحد من الصوت. امتلأت الجدران من أعلى إلى أسفل مع المواد من لَبِد خاص مصنوع من شعر الماشية مطهر وأسبست، وصنعت النوافذ الخارجية من زجاج سميك في إطارات ثقيلة، ولم تكن أي منها تفتح لوجود نظام تهوية صناعي. وتقع جميع الأنابيب والآلات المشغلة للمصاعد عالية السرعة أو الأنابيب الهوائية لتوصيل البريد بعيداً عن منطقة المكاتب؛ كما كانت المطابخ تقدم الغذاء إلى المقاصف عن طريق أحزمة ومصاعد خاصة. واستُخدمت مواد عازلة للصوت فعالة في المكاتب نفسها، وكذلك في جميع الممرات: صنعت العوازل من المعادن الثقيلة والزجاج، وغطيت السقوف مع بلاط صوتي. جرت تغطية الأرضيات بالفلين للحد من صوت وقع الأقدام[7]. وكانت النتائج مذهلة كما ذكرت مجلة ساينتفيك أمريكان عام 1929 بقولها:

> تخيل، لو كنت تستطيع أن تكون في مكتب كبير مليء بالآلات الكاتبة وآلات أخرى، وهواتف ترن، وخزائن لحفظ الملفات

> تفتح وتغلق، وأبواب تغلق، وكتبة ذاهبين قادمين، ولكن لا صوت أكثر من الهمهمة يصل إلى أذن السامع. بل حتى صوت عامل تثبيت الحديد في الخارج خافت. مثل هذا الجو، الذي يبدو في البداية شيئاً لا يصدق، هو نموذجي في الواقع في غرف عمل المبنى، ولا يصبح ممكناً إلا بتثبيت مواد كثيرة تمتص الصوت...[8].

لا شيء من هذا كان رخيصاً، ولكنه كان للعاملين البالغ عددهم 6000 داخل جدران مبنى التأمين على الحياة في نيويورك أعجوبة: كانت مدينة داخل مدينة، خافتة وفعالة ومعزولة بإحكام عن كل الحياة المضطربة والصاخبة وراء جدرانها.

مع ذلك، ما تبعات مثل هذه الانتصارات الهندسية على المدى الطويل؟ في كثير من الأحيان، لم تنجح الأمور تماماً كما هو متوقع. في بعض الأحيان، كما ترى إميلي تومسون، نحن نبدأ بالبحث عن الهدوء ثم ينتهي باكتشاف أن الهدوء في حد ذاته بلا طابع مميز، وأن الهدوء في المكاتب الحديثة سرعان ما يصبح مجرد مشهد صوتي عالمي متجانس آخر. أحياناً نكتشف أن «أنظف» صوت يخلق بالتقنية الحديثة، هو الأكثر برودة في المشاعر والأقل إنسانية. هذا بلا شك، هو السبب في أن كثيراً من عشاق الموسيقى الآن يفضلون الاستماع إلى تلك الأقراص التناظرية الساحرة من الفينيل الغامض ذي الصرير، من تلك الموسيقى الرقمية على قرص مضغوط أو (أم

بي ثري). قبل كل شيء، ربما اكتشفنا أن الضجيج ليس في الحقيقة بالمشكلة الفنية، التي تتطلب وسيلة سهلة (على الرغم من عادة مكلفة) للإصلاح التقني؛ إنه مشكلة اجتماعية، تحتاج إلى بعض الحلول الاجتماعية الصعبة.

جعل عازل الصوت الهدوء سلعة خاصة بوجه عام، متاحة للشركات الكبيرة أو الأفراد الأثرياء بدلاً من أولئك الذين يعيشون في ظروف أكثر ضجيجاً واكتظاظاً، وربما الذين هم في أشد الحاجة إليه. بل الأسوأ من ذلك، وهو ما يعني أن أولئك الأشخاص، ونحن منهم، المحتجزين بأمان وراء الجدران العازلة للصوت أصبحوا معتادين الهدوء وحساسين بشكل مفرط تجاه الضجيج في الخارج، الذي كما يبدو أنه أصبح فجأة ذا نبرة أعلى وأكثر تهديداً من قبل. وكما يقول گاريت كيزر، فأصوات الناس التي نعرفها ونحبها أصبحت «فجأة» تضرب آذاننا بوصفها شيئاً «غير مرغوب فيه»[9]. وعندما نعزل الصوت عنا يصبح الناس في الخارج غرباء بالنسبة لنا. وفي عزلة أنفسنا عن هذا العالم الواسع، نفتقد كل أنواع الأصوات التي يجب أن نستمع إليها حقاً. جسّد هذا الصّمم ببراعة في حلقات المسلسل التلفزيوني «رجال ماد» في الآونة الأخيرة، الذي تدور أحداثه في جادة ماديسون، وهو الشارع نفسه الموجود به تصميم كَاس گلِبرت لعازل صوت رائع لمبنى التأمين على الحياة. يقضي شخصيات مسلسل رجال ماد أيام

عملهم في مكتب إعلانات فخم خافت، في محاولة يائسة لمعرفة أحدث التحولات والانعطافات في الذَّوق العام ويحاولون- ولا يفلحون- في فهم التغيرات الهائلة في المجتمع الأمريكي الذي أحدثته الحركة النسوية وحركة الحقوق المدنية. وسوء فهم رجال الإعلان هو الثمن الذي دفعوه لكونهم غير قادرين على «سماع» اندفاع أسلوب الستينيات القادم تجاههم من هارلم وقرية غرينتش.

كما يقول جورج برُوشنك: «عازل للصوت رائعٌ كروعة السترات الواقية من الرصاص». لكنه أضاف: «ألن يكون من الأفضل عدم القلق من إمكانية تعرضنا لإطلاق النار طوال الوقت؟»[10]. يجب أن يكون الجواب المدوي نعم، يمكن معالجة الضجيج بنجاح إذا ما دخلنا معه في الساحة العامة.

عندما فعلنا ذلك في الماضي القريب، كان التغير جذرياً في بعض الأحيان. في نظام المدن الهولندية مثل أمستردام، أو أوترخت أو ماستريخت، على سبيل المثال، أُعطي المشاةُ وسائقو الدراجات الهوائية الأولوية على حركة السيارات. ونتيجة لذلك أصبح المشهد الصوتيّ في شوارع هذه المدن وساحاتها وأروقتها لافتاً للنظر مقارنة مع مراكز المدن في بريطانيا التي دمرتها السيارات. وبمعزل عن كونها باعثة على الصمم، أو هادئة تماماً، في الواقع وفرت هذه المدن الهولندية لسكانها مجموعة حية من الأصوات التي كُتمت أو انطفأت في مكان آخر مثل أصوات الباعة المتجولين، ووقع

الخطوات على الحصى، وأجراس الكنيسة وساعاتها، والمحادثة، والضحك[11]. بالنسبة إلى أولئك الذين يعيشون في ثقافات أقل تقدمية، فإن التداخل الصوتيّ يبقى على نطاق أكثر تواضعاً. وقد حاول المهندسون المعماريون ومخططو المدن، على سبيل المثال وضع «حدائق الجيب»، وهي بقع صغيرة من الأرض، وتوفر مساحة كافية لمكان يستريح فيه الناس من حركة المرور. تعود الفكرة الأصلية لحديقة الجيب في نيويورك، إلى جاكوب ريس، الذي كما عرفنا في الفصل الرَّابع والعشرين قاد حملة قوية لتقديم ظروف معيشية أفضل لمساكن المنطقة الشرقية السفلى من مانهاتن في نيويورك. ولكن المتنزه الأول بالي بارك- بمثل ضجيج الجادة الخامسة- لم يُفتح في الواقع حتى عام 1967[12]. ومضى وقت طويل في بريطانيا حتى حُظرت السيارات من الجانب الشَّمالي من ميدان ترافالغار، واستطاع الناس الجالسون على درج المتحف الوطني سماع صوت النوافير المجاورة[13].

ما يجمع كل هذه الأمثلة، سواءً في نيويورك أم لندن أم أوترخت، هو أن الهدوء لم يحل محل أصوات الصناعة أو المرور المكبوتة. ليس هذا بسبب كونه غير واقعي؛ بل لأننا لا نحب ذلك فعلاً أيضاً. إذ يدق الهدوء التام ناقوس الخطر في لاوعينا. وهذا هو السبب الذي جعل المصمم الصوتيّ الشهير للأفلام وَلتر سكوت ماش غالباً ما يستثمر لحظات من الصمت الخالص في موسيقاه التصويرية؛

ففي فيلم (نهاية العالم الآن) على سبيل المثال، خفف ماش ببطء كل صوت من مشهد صُور في الغابة. ووضع كلاً من المشاهدين والشخصيات في الشاشة في حالة توتر دون أن يعرفوا السبب. نشعر بأن ثمة شيئاً خطأ، سرعان ما يُكشف في الواقع، أن الهدوء يرتبط ارتباطاً وثيقاً بوجود نمر يتجول بالقرب منا[14].

يمكن أن يصبح الهدوء إذاً صاخباً مثل الضجيج، وقلقنا العميق نحوه هو على وجه التحديد السبب في أن كثيراً من تلك المساحات العازلة للصوت التي أنشئت بعناية في النصف الأول من القرن العشرين مُلئت بضجيج مفتعل، مثل أحد المكاتب في لندن عام 1999، حيث طلب جهازاً خاصاً ليتم تثبيته لكي يعزف «تمتمة» خلفية، بعد أن اشتكى المحاسبون هناك من الإجهاد، ومشاعر الوحدة، التي سببها الهدوء التام أيضاً[15].

وأوضحت مؤلفة روايات هاري بوتر جي كي راولينغ، كيف كتبت معظم كتاباتها في مقهى في إدنبرة. وبصرف النظر عن أي شيء آخر، قالت إن بقاءها في المقهى يبقيها دافئة. لكن الدفء هو أكثر من مجرد مسألة درجة الحرارة. هو أيضاً جوٌّ بهيج، وربما لا شعوري، بسبب كمية معينة من الضجيج. طلبت دراسة كندية عام 2012 من مجموعة من طلبة الجامعة أن يؤلفوا نصوصاً في الكتابة الإبداعية حول مجموعة من المشاهد الصوتية المحيطة. وظهر أن المكان الأكثر إنتاجية للطلاب الأكثر إبداعاً خصوصاً، هو المقاهي

المزدحمة مع كمية ثابتة من الثرثرة الخلفية؛ وبعبارة أخرى، شكلت خلفية للصوت الإنساني[16]. وممَّا لا شك فيه أن جزءاً من نتائج هذه الدراسة أظهر أن الصوت في حد ذاته مفيد أساساً؛ لأنه ببساطة يخفي أي ضجيج مفاجئ قد يجعلنا نجفل أو نتشتت في حين نسعى للتركيز. ولكنّ جزءاً من ذلك أيضاً، بالتأكيد، هو التأثير الثقافي للصوت؛ فإنه يتصل بنا على مستوى شبه واعٍ مباشرة مع الكائنات الحية الأخرى.

يقوم الصوت بذلك، وقام به على مر التَّاريخ البشريّ، بطريقة إيجابية أو سلبية. فبحثنا عن الهدوء هو في الحقيقة بحثٌ عن مساحة للتفكير وليس رغبة في الهدوءِ نفسه. وعلى أية حال، اتضح في نهاية الأمر أننا نفكر أفضل، وربما نتعامل مع بعضنا بعضاً أفضل عندما يسمع بعضنا بعضاً بوضوح أكثر. والتوصل إلى تفاهم مع العالم الصاخب، والإنصاف، والاعتدال في المقياس البشريّ كلها تعتبر أدوات حيوية في مستودعنا. وتعني طبيعة الصوت أنه دائماً مشترك إلى درجة ما. وهو يتحرك بحرية عن طريق الهواء، فيتطلب روحاً جماعية من عِش ودع غيرك يعيش. كان للهولنديين شعار خلال حملة الحد من الضجيج في سبعينيات القرن العشرين، وربما حان الوقت لإحيائه. يقول الشعار ببساطة: «لنكن لطفاء مع بعضنا بعضاً»[17]. هذا قد يبدو كلاماً رقيقاً على الآذان المعاصرة، المليئة بالكدمات والآثار من النزاعات والقلق والشكوك. مع ذلك

يذكرنا حتى اليوم أن الصوت لا يجب أن يُفرض عن طريق التقنية أو بالقوة وإنما بالأخلاق. فهو يتطلب عالماً، حيث لا أحد منا يعلو صوته أكثر من أي شخص آخر، أو يجبر على الإذعان بصمت مميت، ولكننا جميعاً نهمهم ونثرثر ونتحدث مع بعضنا بعضاً، ونستمع إلى بعضنا بعضاً في حياتنا اليومية.

الهوامش:

(1) Lafcadio Hearn، (اليابان: محاولة للفهم، 1905) من المعروض في متحف أشموليان في القاعة 36.

(2) «صنع مَعزل شخص»، دير مالاري الجديد: http://www.newmelleray.org/retreatbrochure.asp?display=sub (الدخول في 2012).

(3) George Prochnik، (السعي وراء الهدوء: معنى الاستماع في عالم الضجيج، 2010).

(4) المرجع السابق.

(5) Garret Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها: كتاب عن الضجيج، 2010).

(6) Emily Thompson، (المشهد الصوتيّ: العِمارة الصوتية وثقافة الاستماع في أمريكا، 1900–1933، 2004).

(7) المرجع السابق.

(8) Stanford Corbett، (المباني الإدارية في العصر الجديد، مجلة ساينتفيك أمريكان، ديسمبر 1929)، عبارة من كتاب Thompson، (المشهد الصوتيّ)

(9) Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها).

(10) Prochnik، (السعي وراء الهدوء).

(11) Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها).

(12) Prochnik، (السعي وراء الهدوء).

(13) المرجع السابق.

(14) Walter Murch، (إدراك الهدوء) في كتاب Larry Sider. Diane Freeman and Jerry Sider، (المشهد الصوتيّ: محاضرات صوتية، «1998–2001»، 2003).

(15) Kevin Maguire، (مقال، الغارديان، 14 أكتوبر 1999)

(16) Ravi Mehta. Rui Zhu and Amar Cheema، (هل الصوت سيّئ دائماً؟ استكشاف آثار الضجيج المحيط على الإدراك الإبداعي، مجلة أبحاث المستهلك، 2012)؛ يُنظر أيضاً، Leo Hickman، (تريد أن تكون مبدعاً؟ قم بزيارة المقهى»، الغارديان، 24 يونيو 2012)

(17) Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها).

الخاتمة

يتخيل فيلم الإحساس المثالي (Perfect Sense) (2011) فيروساً يجتاح العالم، ويجعل الناس يفقدون حواسهم في وقت واحد. وهي قصة قد تكون نهايتها سوداوية وصامتة. ولكن لم تفقد شخصياتنا أي شيء على الشاشة، على الأقل، في البداية. إذ بدأوا يتذكرون مرونة المبدعين وتكيفهم وموهبتهم، وفق نظام اجتماعي جديد. أعاد أبطال الفيلم بعد فقدهم حاسة الشم أو التذوق اكتشاف تلك المتعة القوية في حاسة اللمس، وأقام عازفو الشوارع عروضاً تربط الصوت بالرائحة. وركزت المطاعم على صنع أطباق ذات ملمس غني بدلاً من الرائحة العبقة. ولكن في حين أن هذه التقلبات

الغريبة تجعل الأمور محتملة، وتجمع الناس لفترة وجيزة لتنضمّ معاً، فإنه عندما تفقد شخصيات الفيلم حاسة السَّمع التي نراها في النسيج الاجتماعيّ الأوسع يبدأ التفكك الكارثي. يتفكك التواصل، والمشاعر والآراء، وتنحرف المعلومات عن مسارها أو تبقى محاصرة داخل الرؤوس. ويكثر سوء الفهم، وضيق الأفق. واللحظة المحورية في الفيلم هي عندما لا يستطيع الناس سماع بعضهم بعضاً. وعندما نشعر بصفتنا مشاهدين أن براعة الإنسان لن تكون كافية، وأن عالم الجميع يتقلص بشكل كبير، فإن الانقِراض يصير وشيكاً.

قد يبدو الفيلم متواضعاً، ولكنه يذكرنا بطريقة رمزية بأهمية حاسة السَّمع في العلاقات الاجتماعية في حياتنا اليوم. ويذكرنا أيضاً كم سنفقد من فهم للتاريخ عندما لا نستمع إلى أصوات الماضي. يقول المؤرخ مارك سميث إذا شاهدنا أيّ فيلم أو برنامج تلفازي دون صوت، فإننا سنفقد طبقة كاملة من الحبكَة، والمعنى، والسرد، وربما على وجه الخصوص المشاعر[1]. ومن الواضح، دون رؤية الفيلم أو البرنامج، أننا سنفقد قدراً كبيراً أيضاً؛ إذ الفعل البصري يكون أوضح- دعنا نقل «يُثبّت»- بالصوت. والكثير من بيانات القصة الأساسية لا تزال لفظية. بل إن مشاعر الشخصيات ومن ثم دوافعهم، غالباً ما تظهر وبفعالية عن طريق الموسيقى أو المؤثرات الصوتية أكثر ممّا ينظر إليه في الشاشة. كما لو أن السَّمع

يأخذنا إلى أبعد من سطح الأشياء، ويسمح لنا بالوصول إلى عقول الآخرين. وبالمثل في ماضينا، أعطانا الصوت بالإضافة إلى براعتنا براعة تفسير معانيه الخفية، سواءً أكانت خيراً أم شراً، وقد ساعدنا كلاهما في التحكم في حالاتنا المزاجية وفي الاتصال مع الأشخاص الآخرين. وهذا هو السبب في أن معرفة العالم بآذاننا دائماً تختلف عن معرفة العالم بعيوننا فقط؛ إذ يقدم لنا الصوت فهماً أكثر وأبعاداً ذاتية عن الحياة الاجتماعية في الماضي.

لذا عندما نرفع صوت التَّاريخ ونلتقط هذه الأصوات من الماضي، ماذا نسمع؟ من الصعب دحض فكرة أن العالم أصبح تدريجياً أكثر ضجيجاً. من الناحية الموضوعية، ثمة المزيد من الناس، والمزيد من الآلات، والمزيد من حركة المرور، والمزيد من وسائل الإعلام، والمزيد من كل شيءٍ حقيقةً. ومما لا شك فيه أننا إذا استطعنا تكوين جدولٍ زمنيٍ موثوق به بطريقة أو بأخرى عن الضجيج فإن الخلفية تُقاس بوحدة قياس السَّمع (الدِيسِبِل)؛ فإنه سيكون في مقدورنا نظرياً إثبات أن معظم البلدان قد تصبح ذات «صوتٍ أعلى» مع مرور الوقت. ولكن يجب علينا ألا نقلل من الضجيج الذي شهده أسلافنا. إذ ترددت أصداء الطبول والغناء في كُهوف العصر الحجري الحديث. ومُلئت المدن القديمة المزدحمة مثل أور وروما بالصخب طوال الأربع وعشرين ساعة في اليوم؛ ودوَّت أجراس الأديرة في العصور الوسطى. وهُجمت

آذان الشعوب الأصلية بطبول المستعمرين الأوروبيين وأبواقهم، وأجراسهم ونيران أسلحتهم، وكانت الحرب دائماً تصم الآذان لمن هم في خضمها، وتضرر سمع العديد من العمال في المصانع والورش إبان الثورة الصناعية بأضرار دائمة. وتطول القائمة. وكذلك قائمة التدابير المتخذة للحد من الضجيج على مر الزمن: فأصبحت الجدران أكثر سماكة مع عازل للصوت. واستُبدلت العجلات المطاطية التي تسير على الأسفلت بالعجلات ذات الأطر الحديدية التي تسير على الحصى. ووضعت قوانين للحد من الضجيج في مكان العمل. ونُظمت حركة المرور وعمل البناء ووقته أثناء الليل وفي عطلات نهاية الأسبوع. وقُيد استخدام مكبرات الصوت. في الواقع، عند النظر إلى براعة التقنية في أيامنا، لا يوجد سبب لافتراض أن العالم أصبح أكثر ضجيجاً، وعلى مدى القرن الماضي ظهر قدرٌ كبيرٌ تدريجياً من الجهود المدنية والتشريعات الاجتماعية الهادفة للحد من أسوأ الانتهاكات، ولم يقدم لنا التَّاريخ حتى الآن جدولاً زمنياً سلساً مستمراً يأخذنا من هُدُوء ما قبل ظهور البشر إلى جحيم النشاز المعاصر.

ولكن على أي حال، حتى مناقشة الضجيج بهذه الطريقة الموضوعية خطأ. فالضجيج كما أرجو أن أكون قد بينت، هو مسألة شعور ذاتي إلى حد كبير؛ والصوت الذي يغضب شخصاً ما قد يكون موسيقى جميلة لشخص آخر. ولهذا السبب لم أضع الضجيج

في فئة منفصلة عن الأصوات الأخرى، ولكن مثل جهاز خطابي يصل إلى قلب دور الصوت الاجتماعيّ، وعلى وجه التحديد، الدراما الإنسانية التي تدور حول الصوت في مراحل مختلفة من التَّاريخ.

إذا كان الضجيج مثل ما تقول أغلب تعريفاته هو «صوت غير مرغوب فيه»، إذاً فلكي نفهم تأثيره على التجربة المعيشة فهماً صحيحاً علينا أن نعرف بالضبط من الذي يعده صوتاً مميزاً مرغوبا فيه، ومن الذي يعده صوتاً غير مرغوب فيه في أي وقت ومكان معينين، وما هو سبب ذلك؟[2]. عندما ننظر إلى الماضي نظرة أوسع، حتى لو كان ذلك عن طريق سلسلة من اللقطات؛ فإن الجواب عن هذه الأسئلة يظهر في خليط قوي من ثلاثة أمور متشابكة: القوة والسيطرة والقلق.

ومن بين هذه الثلاثة، فإن القوة الأكثر وضوحاً. فمن هم في مراكز القوة والسلطة- أي الحكام المدنيون والسلطات الدينية، والمستعمرون المسلحون تسليحاً جيداً، ومالكو العبيد، ومديرو المصانع- كانوا إلى حد كبير قادرين على فرض معايير سلوكهم على أولئك الذين ليس لهم سلطة، أي المواطنون، ورعايا الأبرشية، وشعوب الأراضي الأصليون، والعبيد، والموظفون وبقية العالم. فهم من قرروا من يتحدث ومن لا يتحدث، من يصنع الضجيج ومن لا يصنع، ومن يستمع ومن لا يستمع. باختصار، مارسوا

سلطتهم لتشكيل المشهد الصوتيّ. ولا يوجد شيء يثير الدهشة حول هذا، بطبيعة الحال. ولكن الأمر يستحق النظر في العلاقات الإنسانية بالصوت- كيف تستدعي الأجراس الناس، كيف هزمتهم أصوات المدافع أو الطبول، أو الطلب منهم الغناء أو التزام الصمت، وتعرضهم لمستويات وحشية من ضجيج الآلات في الليل والنهار- وهذه تعطينا بالتأكيد نظرة أخرى ثاقبة كيف يكون شعورك عندما تكون عاجزاً أو فقيراً، وتذكرنا أن العجز لم يكن حالة مجردة، ولكنه عبارة عن شعور يشعر به الناس بحواسهم. كما تذكرنا أننا عندما نمر بأي نزاع على الصوت، ونسعى لمعرفة ما الذي أصبح «صاخباً» وما الذي أجبر ليبقى صامتاً؛ فنحن بحاجة حقاً إلى أن ننظر إلى الصراع على السلطة الذي يُمارس في الخلفية.

العلاقة الوثيقة بالسلطة هي مسألة السيطرة. وأعني بذلك أن درجة السيطرة على أيّ مجموعة من الناس لها مشهدٌ صوتيٌ يجدون أنفسهم يعيشون فيه. وبطبيعة الحال، فإن الصوت كما أكدت في هذا الكتاب، هو قوة متقلبة: يتحرك بحرية عن طريق الهواء، ولا يستطيع أحد أو مجموعة من الناس امتلاكه أو التلاعب به، كما لو كان من ضمن ممتلكاتهم الحصرية. وتنطوي قصة العبيد في إيجاد طرق مبتكرة لأداء تقاليدهم الموسيقية والشفوية حتى في وجه القمع الصريح، أو قصة الثورة الفرنسية عام 1789 باستخدام الأغاني الاحتجاجية للتعبير عن الاشمئزاز من البوربون على ما

يكفي من الأدلة على ذلك. والواقع أننا نستطيع أن نذهب أبعد من ذلك، ونستخلص أن موجات الأثير التي عادة ما يكون من المستحيل فصلها، تنطوي أصواتها المختلفة العائمة على خاصية ثورية في جوهرها: وهي أن أي ضجيج تصدره مجموعة من الناس «يتسرب» إلى مجموعات أخرى منهم على مدى السَّمع، وهكذا فإننا في كثيرٍ من الأحيان نكتشف الثَّقافات الأخرى ونتواصل معها من خلال الصوت. حدث هذا بين الأديان السرية المتنوعة في روما القديمة عندما استمعت الطقوس والتقاليد إلى بعضها بعضاً، واقترضت من بعضها، وحدث ذلك مرة أخرى في وقت لاحق بعد 2000 عام عندما وجد الأمريكيون البيض أنفسهم في ثلاثينيات وأربعينيات وخمسينيات القرن العشرين يسمعون موسيقى الجاز من الأمريكيين من أصل أفريقي، وموسيقى البلوز تعزف عبر مكبرات الصوت في المتاجر المحلية، أو تنجرف عبر النوافذ المفتوحة في حيهم، أو تخرج من أجهزة الراديو في غرفة المعيشة. في مراحل مختلفة، أصبح الصوت نوعاً من منطقة تداول للثقافة الإنسانية. يميل عالم القراءة والكتابة المرئي إلى تقديم سلسلة من المشاهد الطبيعية ثابتة الحدود، في حين تقدم المشاهد الصوتية شيئاً أكثر مرونة: فهي تحول حجم المشهد وشكله وطابعه لحظة بلحظة. وتجعل المشاهد تتداخل ببعضها بعضاً. وهي تصفي بعضها بطرق لا يمكن التنبؤ بها.

ولا تنتهي مسألة السيطرة، ولكنها تتغير. مع ذلك ظلت ميزة واحدة للصوت ثابتة إلى حد معقول، وهي أن الناس عموماً أكثر تسامحاً من البيئات الصاخبة كلما شعروا بأن لديهم خيار الوصول لمفتاح الإغلاق. وعلى امتداد التَّاريخ كان الأقوياء قادرين على الوصول إليه بسهولة أكثر من أي شخص آخر. تمكنت النخبة الحاكمة في روما القديمة والطبقات الوسطى في إدنبرة في القرن الثَّامن عشر- في الواقع، الأثرياء في كل مكان- من الفرار من صخب مراكز المدن بحثاً عن الهدوء والخصوصية. وعزل العاملون في المكاتب في مانهاتن بالقرن العشرين أنفسهم من هدير الشوارع باستخدام سخي للمواد العازلة للصوت غالية الثمن. وعلى العكس من ذلك كان الفقراء والعاجزون أقل قدرة على مواجهة الأصوات التي يتعرضون لها، مثلما هم اليوم يعيشون بصعوبة في مساكن متراصة بالقرب من المطار المزدحم، وهم الذين عاشوا في القرون السابقة تحت ضجيج ضربات الحدادين والمدابغ وورش العمل الأخرى.

لذا، على الرغم من أننا قد نقول إن الصوت الذي يغضب شخصاً ما قد يكون موسيقى جميلة عند شخص آخر؛ فنحن بحاجة إلى أن نتذكر أن إمدادات العالم من الصوت غير المرغوب فيه وُزعت بشكل غير متساوٍ عموماً، والفقراء يحتاجون دائماً إلى النوم بقدر الأغنياء، وربما أكثر من ذلك، ولكن كانت فرصتهم في

الماضي أقل بكثير للحصول عليه، وبثمنٍ غالٍ. قبل مائة وثلاثين سنة، كان حجم المرض العقلي والصَمم داخل المساكن المكتظة في المنطقة الشرقية السفلى من مانهاتن في نيويورك وبين صناع الغلّايات في گلاسكو أكثر ببشاعة. اليوم، يستهلك الناس الذين يعيشون في أجزاء المدينة الأكثر اكتظاظاً- ومن ثم أكثر ضجيجاً- المزيد من الأدوية وتحصيلهم العلمي أقل من الآخرين[3]؛ ونظراً لمستويات النمو السكاني والاقتصادي الجارية حالياً في دول مثل الصين والهند والبرازيل؛ فمن المرجح أن يتكرر هذا النمط، ليس كثيراً في العالم الشَّمالي والغربي ما بعد الصناعي ذي النمو الصناعي السريع، والخاضع للقوانين، ولكن في كل مكان له جيوبه من المناطق المكتظة الفقيرة والمهملة اجتماعياً. لذا إذا أردنا حقاً البحث عن النمط الكبير في قصة الضجيج، فعلينا أن نبحث عن ذلك ليس بالنظر إلى ارتفاع مستويات الصوت بل من حيث التفاوت المتزايد في قدرة الناس على إيجاد الهدوء. وفي النهاية يجب أن نأخذ هذه التفاوتات المتزايدة على محمل الجد؛ لأن الأدلة تشير إلى أنه عندما ندرك أن الضجيج موزع بالتساوي نصبح أكثر تسامحاً وقَبُولاً له، وبشكل حاسم، أقل مشاكسة مع بعضنا بعضاً. وصوت شوارع السوق الصاخبة، دعنا نقل، في أكرا أو إسطنبول يمكن احتماله، لأنه صوت جماعي. هو الصوت المتراكم من جميع من هم في الشارع، وليس من صوت واحد مهيمن. إذاً الصوت، إذا جاز

التعبير، هو «نحن» وليس «هم». فكلما أعلت ثقافة ما من قيمة الفضاء الخصوصي على الفضاء العام، تزايدت الشكاوى من الضجيج تزايداً ملحوظاً[4].

يقودني هذا إلى المكوِّن الثَّالث في فهمنا للدور الاجتماعيّ للصوت في التَّاريخ: أعني القلق. فما الذي يجعلنا نقلق؟ عادة الغريب، وغير المألوف، والآخر. ولقد عزَّز مفهوم «نحن» و«هم» في اللحظات الحاسمة من الماضي من التمييز المتكرر بين «الأصوات» التي نطلقها و«الضجيج» الذي يحدثونه، أيّاً كان الـ«نحن» أو الـ«هم». في إحدى هاتين الجهتين المتقابلتين، كان يُنظر إلى الأصوات بوصفها نقية ونبيلة، وقيمة، وثرية، وجديدة، ويُنظر إلى الأخرى بوصفها غريبة، وهمجية، ووحشية، ومهيمنة أو شريرة. وباختصار، هي مزيج من الضجيج يبدو بلا معنى. وهذا نمط رأيناه في أمريكا في القرنين السَّابع والثَّامن عشر، عندما رفض المستعمرون الأوروبيون لغات السكان الأصليين المنطوقة وتقاليدهم الموسيقية بوصفها أصواتاً «جهنمية». وشاهدنا ذلك مرة أخرى في شوارع فيكتوريا في لندن، حيث كان توماس كارلايل يشكو آلة عزف «الإيطالي الأصفر الحقير» خارج منزله لكي «تطحن» إيقاعات عديمة القيمة. ونرى ذلك اليوم، عندما نجد كاتب عمود في صحيفة بريطانية يندب حظه في سفرة السكك الحديد عندما يضطر إلى تحمل «رجل يحمل (آي بود) مزعجاً،

وطفل صغير يعبث بجهاز إلكتروني أو فتاة ذاهبة آتية من البوفيه[5].
في هذا النقد الساخر العنيف، يستشعر المرء أن الأصوات أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الناس الذين يصنعونها. لم تعد الأصوات مجرد إزعاجات، بل هي إرهاصات الثَّقافة الجماهيرية المعاصرة المزعجة المستحيل إسكاتها. ولا يريد أحد أن يسمع الأصوات، لأنه لا يريد أن يرى الناس.

إذا كان هذا هو الحال؛ فربما يتوافر هنا مثالٌ على «الصمم الاجتماعيّ»، وهو سعي لعزل أنفسنا عن الأصوات التي لا نتفق معها أو ببساطة لا نفهمها[6]. كتب أوين جونز في «شاف: شيطنة الطبقة العاملة»(*) ببلاغة عن كيف تعاملت الطبقة الوسطى في بريطانيا بعدم ثقة مع الناس من الطبقة العاملة (وفي الواقع، عدم الراحة له عند الحديث عن الطبقات على الإطلاق) بمهاجمة عادات أغلب الناس الثقافية، عن طريق التعامل مع «هم»، في الواقع، بوصفهم «قبيلة» غريبة وبدائية. وقد أدى الصوت دوراً هنا. كيف يتحدث عن أعضاء «القبيلة»، وما الموسيقى التي يسمعونها، والضجيج الذي يصدرونه: هذه هي الصفات الرئيسة لبعض هويات الجماعة المزعومة وكذلك الملابس التي يرتدونها والغذاء الذي يأكلونه. وكما يناقش جونز بثقة فهذه الأصوات التي

(*) شاف: هو وصف ازدرائي يستخدم بشكل منتشر في المملكة المتحدة خصوصاً، يُشير إلى الثَّقافة الشبابية لأفراد الطبقة العاملة في إنكلترا. (المترجم)

«تعاملنا» معها بالازدراء المصطنع نفسه الذي نطبقه على جوانب أخرى في حياة «القبيلة»[7]. وهذا يمثل شكلاً من أشكال الصمم الاجتماعيّ لأننا فشلنا في الاستماع بعناية للأصوات غير المألوفة. ومع عدم الاستماع إليها بشكل صحيح؛ أصبحنا في نهاية المطاف قادرين على التخلي عنها بوصفها بلا معنى. وهذا هو السبب في أن الأصوات الغريبة تعد دائماً ضجيجاً حتى عندما يكون مستوى الدِيسِيبِل منخفضاً[8].

يحذرنا التَّاريخ أن لهذه النزعة في تصنيف الأصوات غير المألوفة ثمناً مرتفعاً. فعندما بدأ الأوروبيون الذين استعمروا أمريكا في القرن السَّادس عشر أو المناطق النائية في أستراليا في القرن التَّاسع عشر خلْط جميع لغات السكان الأصليين المعقدة وتقاليدهم الموسيقية المتنوعة، ووجدوا أنواعاً من الأصوات «الوحشية» لا معنى لها، فإن ذلك كان تمهيداً مريحاً لحرمان السكان أنفسهم من المطالبة بأيّ حقوق، حتى على أرضهم. وبالمثل، فإننا قد نخلص إلى أن رفض أصوات الناس العاديين الذين يمضون أوقاتهم في قطار يقترب بشكل خطير من شيطنة ثقافة الطبقة العاملة بشكل عام. والأخطر من ذلك أنه قد يكون بمثابة مقدمة سياسية أوسع لتسفيه حق بعض الناس في استثمار الفضاء العام، أو جعل صوتهم يُسمع على نطاق أوسع.

يدعم القلق كل هذا، لأنه كلما انسحبنا إلى مشاهد صوتية

منفصلة، سواءً بعزل أنفسنا عن أشخاص آخرين، أم بتثبيط الآخرين من جعل وجودهم محسوساً، نصبح غرباء عن بعضنا بعضاً. وتجعلنا الغربة قلقين. ولذا عندما نرفع ضفتي الجسر أكثر، فإنَّنا نصبح أكثر صمماً من قبل تجاه ما يقوله هؤلاء الغرباء. وبعبارة أخرى، قد يؤدي رفض الأصوات غير المألوفة أو الصعبة بشكل جيد إلى ما تصفه جوانا بورك في كتابها عن تاريخ الخوف «طَبِيعَة نفسية» تجاه الشك، بل حتى الكراهية[9]. ومن خلال التحذير من العواقب الوخيمة للصمم الاجتماعيّ، يدفعنا تاريخ الصوت نحو مزيد من الفهم المتبادل.

وليس ثمة سبب يدعونا إلى أن نفترض أننا غير قادرين على التفكير بإيجابية مع آذاننا. لأنها خلال عشرات الآلاف من السنين جعلتنا في حالة استنفار شامل مع العالم من حولنا، وساعدتنا على التنقل وتتبع الزمن، وسمحت لنا بإقامة الروابط الاجتماعية، وشكلت تجاربنا الروحية والثقافية، وببساطة أبقتنا سعداء. مع هذا كله، ظل الاستماع مهماً لأنه بقي نشطاً وعميقاً، وحاذقاً، وفعلاً أخلاقياً. وهذا ما سمح لنا بالكشف عمَّا كنا نظن أنه ضجيج لا معنى له، ونقدر العلاقات الاجتماعية التي تتضمنه. كانت الأصوات التي قمنا بها نحن البشر عبر التَّاريخ- الأصوات المزعجة والمثيرة للقلق وكذلك الممتعة- مليئة بالمعاني دائماً. أعطت أسلافنا- ومازالت تعطينا- إحساساً بالمكان والزمان، والخطر

والراحة، وشعوراً بالتواصل مع الآخرين. وجعلت منا بشراً. وبدلاً من التوجس من الصوت بصيغته المجردة، فنحن بحاجة إلى استعادة الشعور بمدى أهميته في الحياة اليومية دائماً، ومدى أهمية تلك الظاهرة التي تبدو بسيطة، ألا وهي المشهد الصوتيّ.

الهوامش:

(1) Mark M. Smith، (الاستماع إلى أمريكا في التَّاسع عشر، 2001).

(2) المرجع السابق.

(3) Garret Keizer، (الصوت غير المرغوب فيه من الأشياء التي نريدها: كتاب عن الضجيج، 2010).

(4) Michael Bull and Les Back، (مقدمة: في الصوت)، (قارئ الثَّقافة السَّمعيّة، 2003).

(5) Harry Mount، (سدادات الأذن ليست سوى رصاص نحتاج إليه في معركة الضجيج، صحيفة التلغراف، 30 أغسطس 2012).

(6) Michael Bull and Les Back، (مقدمة: في الصوت)، (قارئ الثَّقافة السَّمعيّة، 2003).

(7) Owen Jones، (شاف: شيطنة الطبقة العاملة، 2011).

(8) Smith، (الاستماع إلى أمريكا في التَّاسع عشر).

(9) Joanna Bourke، (الخوف: التَّاريخ الثقافي، 2005).

شكر وتقدير

لم يحظَ كتابٌ من كتبي بجهدٍ جماعي مثل هذا الكتاب الذي كانت سلسلة الحلقات الإذاعية السبب الرئيس في ظهوره؛ لذا فإنني أتوجه بالشكر أولاً إلى توني فيليبس من هيئة الإذاعة البريطانية (بي بي سي) لتبنيه سلسلة الحلقات في الإذاعة الرَّابعة، وإلى ذي الهِمة مات تومسون من استديو روك هاوس على إخراجه، كما أتوجه بالشكر الجزيل لباحثة المواقع والمخرج المساعد في استوديو روك هاوس كاثي فيتزگيرالد لعملها الكفء، هي ومساعدتها دينا بيرد في باريس.

وكان أرشيف المكتبة البريطانية الصوتيّ الداعم الرئيس أيضاً في

هذا المشروع (الضجيج)؛ إذ لم يقدم الإرشادات القيمة فحسب بل سمح لنا بالوصول إلى مجموعة من التسجيلات الثمينة. لذلك أود أن أشكر ريتشارد رِنفت، رئيس قسم الصوت والصورة في المكتبة البريطانية، وفريقه من القيمين، بمن فيهم شِريل تِب، وستِيف كليري، وبول وِلسُن وجانِت توب فارگو. وأتمنى أن تكون جميع التسجيلات الميدانية التي قمت بها مع مات تومسون بوصفها جزءاً من هذا المشروع مودعة في أرشيف المكتبة البريطانية الصوتيّ ومتاحة لأفراد الجمهور إلى الأبد. لقد استعنت في الحصول على المواد الأرشيفية والكتب المطبوعة، والتسجيلات والمعلومات القيمة خلال بحثي أيضاً من فريق مكتبة بودليان في جامعة أكسفورد، والدكتور نويل لوبلي من متحف پيت ريفرز هاوس في جامعة أكسفورد. إضافة إلى دافيا نِلسون ونِيكي سِلفا، اللتين قدمتا التسجيلات التي أجراها المشروع الصوتيّ التذكاري عن أحداث الحادي عشر من سبتمبر.

وأشير هنا إلى أنه أثناء بث السلسلة الإذاعية وتأليف هذا الكتاب، رفضت منظمة واحدة فقط السماح لنا بالوصول إلى موقع تاريخي مهم لأغراض تسجيل الصوت: الدومنيكان لكنيسة سان كليمنتي في روما. ولكن جاءنا الدعم والمساعدة السخية من كثيرين، وأخص بالذكر: ليزا بَج، ومايكل برادلي في كيركوال، وجوقة كلية سانت جون في جامعة كامبردج. فرانسو ديلا فيرند من بلدية

آرسي سور كيور؛ وقسم علم النفس في جامعة هارفارد، وكيرا گارسيا ومتحف المنطقة الشرقية السفلى من مانهاتن في نيويورك، ومتحف أُسكُتلندا التَّاريخي، ودومينيك لو كونتي، وسارة نعومي لي، والصندوق الوطني لأُسكُتلندا، ومبنى نيويورك للتأمين على الحياة، وماثيو أوينز، عازف الأورغن من كاتدرائية وِلز، ومجموعة باري ملمان في مكتبة وايدنر في جامعة هارفارد، ومارتا بيروتا، ويغور ريزنيكوف، وآلان تِفينر، مدير المشاريع الإبداعية في كابيلا نوفا، وراشِل تِفينر من جامعة ساسكس، وجامعة سانت أندروز في أُسكُتلندا، ومطبعة جامعة ييل.

وقد تكرَّم العديد من الأشخاص بقراءة المسودات الأولى من الفصول المختلفة، وقدموا مشكورين تعليقات وملاحظات مفيدة للغاية. وهؤلاء هم: البروفيسور ماري بيرد من كلية نيونهام في جامعة كامبردج، والدكتور فرانشيسكو بينوزو من جامعة بولونيا، والبروفيسور جِمس دبلِو إرمِتنجر من جامعة إلينوي في سبرنغفيلد، والبروفيسور روبرت گلدا من كلية ووستر في جامعة أكسفورد، والبروفيسور كرِس غِفن وِلسون من جامعة سانت اندروز، والأستاذ دَيفِد هول من جامعة هارفارد، والدكتور جوتا كرامر من معهد الدراسات الشرقية في جامعة أكسفورد، وجوزيف لانزا، والدكتور نويل لوبلي من پيت ريفرز هاوس في جامعة أكسفورد، والبروفيسور كريس سكير من جامعة درم، والدكتورة سارة شو

من كلية ولفسون في جامعة أكسفورد. وغني عن الإشارة أنني قد أكون قد نسيت بعض الأسماء.

أُخذت الاقتباسات في الفصل التَّاسع من كتاب جورج أورويل «إطلاق النار على فيل» من مقالات (بعض الأفكار عن ضفدع شائع، 2010). وتلك التي تعود إلى هنري دَيفِد ثورو في الفصل الحادي والعشرين أُخذت من هنري دَيفِد ثورو (والدن، مطبعة جامعة أكسفورد، 1999). واقتبست قصيدة اللورد غوريل في الفصل الخامس والعشرين بإذنٍ من حفيدته الأديبة هنرِتا گيل. واقتباسات روبرت غريفز في الفصل السَّادس والعشرين من كتاب روبرت غريفز، (وداعاً الى جميع الموجودين، 2000).

هذا الكتاب والحلقات الإذاعية المصاحبة له جزء من مشروع عمل أكبر، وهو بحث بعنوان «وسائل الإعلام وصناعة العقل الحديث». وقد موّل هذا المشروع من مؤسسة ليفرهيلم التي منحتني بسخاء زمالة بحثية لمدة عامين، وأود أن أسجل أيضاً شكري للمؤسسة على مرونتها وتفهمها للسماح لهذا «المشروع الجانبي» أن يتطور بجانب المشروع الأصلي وأن يأخذ طريقه. وأتمنى عندما يكتمل المشروع الكبير، أن تشعر المؤسسة بأن هذا التحول الوجيز كان مجدياً، وأود أيضاً أن أشكر زملائي في كلية الإعلام والسينما والموسيقى في جامعة ساسكس على إتاحة الفرصة لي لاستكمال البحث في كل من «الضجيج» و«وسائل الإعلام

وصناعة العقل الحديث» قبل تكليفي بمهام جديدة.

لقد قلت إنه من دون سلسلة الحلقات الإذاعية ما كان للكتاب أن يظهر، ولكن لم يكن للكتاب أن يظهر أيضاً دون وكيلة أعمالي الرائعة كارولين داوني، التي رأت إمكانية المشروع وأتاحته بسرعة للناشر دانِال كرو من بروفايل بوكس. وكان هذا من دواعي سروري؛ إذ إنَّ الناشر بروفايل بوكس يعمل بكفاءة مهنية في جميع النواحي من البداية إلى النهاية. لذلك، بالإضافة إلى دانيال كرو، الذي كُلف بنشر الكتاب وقدم توجيهاته القيمة، أود أن أشكر أيضاً: بيني دانيال في الإنتاج، وكارولين لتحريرها السريع والماهر جداً، ووروث كيليك ودرو جيرسون للدعاية.

وعبر هذه المراحل، كانت أسرتي- هنرِتا، وإلويس، ومورغان- هم من تحملوا العبء الأكبر على الإطلاق في العام الماضي. كان كتابة ثلاثين حلقة من المسلسل الإذاعي، وثلاثين فصلاً في آن واحد مرهقاً وطويلاً. ولقد ساعدتني هنرِتا، وكذلك إلويس ومورغان في التعامل مع الضغوط والتوترات كافة. وقد غطوا لغيابي وغفروا لي تقصيري. هذا صحيح، كما هو الحال دائماً، لا يمكنني أن أفعل شيئاً دونهم. ولهذا السبب أهدي لهم هذا الكتاب مع عظيم حبي.



نبذة عن المؤلّف:

دَيفِد هِنـدي، مؤلـف بريطاني، أسـتاذ الإعلام والاتصـال، ومديـر البحـوث في كليـة الإعـلام والسـينما والموسـيقى في جامعـة ساسِكس، وزميـل الجمعيـة التّاريخيـة الملكيـة. عمـل صحافياً ومخرجاً في هيئة الإذاعة البريطانية (بـي بـي سـي)، ومقدّمـاً لبرنامـج في الإذاعـة الرّابعـة يحمل عنـوان (الضَّجيـج)، يتكون من ثلاثين حلقـة، تتنـاول مضمـون فصـول هـذا الكتاب. ويأتي هذا الكتاب والحلقات الإذاعية المصاحبـة لـه جـزءاً من مشـروع بحثي أكبر يعمـل عليـه، يحمـل عنـوان «وسـائل الإعـلام وصناعة العقل الحديث». من أعماله الأخرى: كتـاب «الراديـو في عصـر العولمـة» (2000)، وكتـاب «الحيـاة علـى الهـواء: تاريخ الإذاعة الرّابعة» (2007)، الحائـز جائزة «مجلة اليوم التّاريخـي والناشـر لونكمـان» لعـام (2008)، وكتـاب «خدمة البث العام» (2013)، بالإضافة إلى مقـالات متنوعـة في صحـف ومجـلات متعـددة. حـاز جائـزة جِيمس كـري للتميـز الإعلامـي مـن جمعيـة البيئـة الإعلاميـة عن برنامجـه «إعـادة ربـط العقـل» الـذي بُـثَّ من الإذاعة الثّالثة.

نبذة عن المترجم:

بنـدر محمد الحربـي، كاتب ومترجم سـعودي، مـن مواليد مدينة الظهران عـام 1977. حاصل علـى درجـة البكالوريـوس في علـم الاجتمـاع. نُشـرت لـه أعمـال أدبيـة وثقافيـة متنوعة في الصحـف والمجلات. ومـن أعمالـه الصادرة في مجـال الترجمة: كتاب «جزر العبقرية: العقل الخصـب للتوحّـد، العبقريـة المكتسـبة والمفاجِئة» للدكتور دارولد تريفيرت (2012)، وكتـاب «وداعاً بابل: البحثُ عـن متعلّمي اللغةِ الأكثـر موهبـةً في العـالم» لمايـكل إيـرارد (2013)، وكتـاب «الملعقـة المختفيـة: وقصص أخـرى حقيقيـة في الجنـون والحُـبّ، وتاريـخ العـالم مـن الجـدول الـدوريّ للعناصـر الكيميائية» لسام كين (2014).

الضَّجيج.. تاريخ إنسانيٌ للصَّوتِ والإصغاءِ

في هـذا الكتـاب تتبّعٌ طويـل، وتأمّلٌ عميق لـدور الصوت الاجتماعـيَ، واقتفاءُ لأثره الإنسـانيّ؛ فالأصـوات مليئة بالمعـاني الاجتماعية، ومُفعَمة بالمشـاعر الإنسـانية، أعطـت أسـلافَنا، ومازالـت تعطينـا، إحساسـاً بالمـكان والزمـان، والخطـر والراحة، وشـعوراً بالتواصـل مـع الآخريـن، وجعلـت منّـا بشـراً. وتتجلـى في علاقـة الصـوت بالمجتمع أبعاداً إنسـانية، وتغيّرات حضاريـة، زاخرة بالمفاجآتِ والإثارة. وعلى مرّ العصـور، أثّـر الصـوت وضجيجـه في حياة النـاس كافـة، وغـدا لأسـباب اقتصاديّة واجتماعيّة وسياسـيّة، ثابتاً مُقدّسـاً في قاموس الحياة اليوميّة. فألهمَ دارسيه منذ زمنٍ طويـل؛ إذ تأمّل الفيزيائيون ظاهرته، وتقصّى الأنثروبولوجيون آثاره، وأحسّ الشعراء بجمالياته.

السعر 160 درهماً


9 789948 026549





